

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Diplomová práce

Tereza Tyšerová

Život Benvenuta Celliniho

The Life of Benvenuto Cellini

Praha 2016

Vedoucí práce: **doc. PhDr. Jiří Pelán, Ph.D.**

PODĚKOVÁNÍ:

Děkuji panu doc. PhDr. Jiřímu Pelánovi, Ph.D. za inspiraci, odbornou pomoc a čas, který mi věnoval, svému příteli za trpělivost a cenné rady a celé své rodině a přátelům za podporu.

PROHLÁŠENÍ:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 10. června 2016

.....

Tereza Tyšerová

Klíčová slova:

autobiografie, biografie, italská renesance, Cellini, Vasari

Keywords:

autobiography, biography, italian Renaissance, Cellini, Vasari

Abstrakt:

Předmětem této diplomové práce je Celliniho literární dílo: *Vlastní životopis*. Nejprve je zde v rámci kulturně-historického kontextu představen jeho medailonek, stejně jako události, které nejzřejměji ovlivnily jeho uměleckou kariéru. Nato jsou představeni další významní životopisci doby a následně jsou analyzovány nejdůležitější momenty jeho *Života* i on sám jako jedinečné individuum reprezentující italské Cinquecento. V samostatné kapitole je pak jeho *Život* konfrontován s *Životy* umělců Giorgia Vasariho, a to především s Michelangelem Buonarrotim, jeho celoživotním učitelem. Závěrečná kapitola je pak věnována renesanční představě o zbožštělém umělci.

Abstract:

The subject of this diploma thesis is Cellini's literary work *The Autobiography*. Firstly, his profile is introduced within the cultural and historical context as well as the events that mostly influenced his artistic career. Secondly, other prominent biographers of his era are introduced and the most important issues of *The Life* as well as Cellini himself, as a unique exponent of Italian Cinquecento, are analyzed. In the next chapter *The Life* is confronted with *The Lives of the Artists* written by Giorgio Vasari, especially with the life of Michelangelo Buonarroti who was Cellini's lifelong teacher. The final chapter is dedicated to the Renaissance concept of an artist regarded as a god.

Obsah

1	Úvod.....	7
2	Kulturně-historický kontext	10
3	Život Benvenuta Celliniho	14
3.1	Mládí	14
3.2	Umělcův pobyt v Římě	16
3.3	Dospělost.....	21
3.4	Stáří	28
4	Fenomén auto- a biografí	30
5	Život Benvenuta Celliniho.....	35
5.1	Bouřlivý život Benvenuta Celliniho.....	40
5.2	Útěk z Andělského hradu	46
5.3	Vystavení <i>Persea</i>	49
6	Životy Giorgia Vasariho a jejich společné <i>tòpoi</i> s <i>Životem</i> Benvenuta Celliniho	54
7	Artista divino.....	71
8	Závěr	73
9	Résumé.....	75
10	Riassunto.....	77
11	Seznam použité literatury.....	79

1 Úvod

*Podivno! Světová sláva a nesmrtelnost výtvarného umělce založené na knize. Sochař, který žije tím, co napsal. Knihou neumělou, neliterární, psanou v lidové toskáňštině, nevyrovnané a nezpracované, ale právě proto živé, knihou zrovna překypující osobností, která se v ní zmítá, rozpaluje a řádí. Kniha, jež platí hlavně tím, že je veskrze osobní, až domýšlivá a chvástává v sebeobdivu člověka, který vykládá na sklonku svého života o sobě a své práci, o lidech, s nimiž se potkal, o lidech, které nenáviděl.*¹

Většina lidí zná Benvenuto Celliniho především jako schopného sochaře a zlatníka. Někoho by ale mohl zajímat spíše jeho život než umělecké dílo. Tento duch italského Cinquecenta patřil mezi vůbec první, kdo napsali svůj *Život*. Mluví o sobě, o své době, a i když se o pravdivosti těchto mýtomanských vzpomínek můžeme jen domnívat, patří toto dílo mezi poklady světové literatury. Význam těchto proslulých pamětí florentského rodáka tkví nejen v tom, že vykreslují do detailu bouřlivý život autora samého, ale také v tom, že zachycují s neobyčejnou živostí atmosféru doby a nabízejí velmi bohatý obraz života člověka a společnosti 16. století. Jsou tak mimo jiné i drahocenným dobovým dokumentem, který má větší autenticitu než jakýkoli oficiální portrét. *Život*, který Cellini začal psát ve svých téměř šedesáti letech, je dobrodružným a rebelantským příběhem existence jako žádný jiný. Je důkazem individualismu a nemorálnosti panující v Itálii podobně jako o téměř dvě staletí mladší životopis Giacoma Casanovy.

Napsáním životopisu dal Cellini cinquecenteskí autobiografické literatuře mistrovské dílo. Spoléhal přitom na mluvenou florentštinu a výrazně se tak odlišil od dobové kulturní konvence. Vedle toho toto dílo zaujímá v italské literatuře jedinečné místo i proto, že se na něho můžeme dívat z mnoha úhlů: jako na památku literární, jako na cenný historický pramen a neméně také jako na svědectví o historii řemesla. A nadto tento osobitý životopis, prodchnutý megalomanskými popisy umění, je natolik mimořádně bohatou knihou, že se při jejím čtení z prosté autobiografie stává román. Cellini vypráví svůj *Život* svému pomocníku, jako by ho znovu žil. Jsou to stránky plné dobrodružství, úžasu, možná až fantaskních představ rozvášněného umělce, ve kterém se mísí dočasná náboženská krize, sebeoslavování a egocentrická sebezpyšlivost. *Životem* dal Cellini italské literatuře dílo hodné i tak velkých osobností, jako byl florentský malíř, architekt a životopisec Giorgio Vasari (1511–1574),

¹ Štech, V. V.: Benvenuto Cellini, in Benvenuto Cellini: *Vlastní životopis*. 1930, s. VII.

který ve svých *Životech nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů* popisuje Celliniho jako velmi nevraživého, odvážného, živého a vždy odhodlaného člověka.²

V této diplomové práci se pokusím na základě Celliniho *Vlastního životopisu* rekonstruovat na historickém pozadí jeho bouřlivý život a nastínit také důležité momenty jeho umělecké tvorby. Podstatnou část však věnuji právě jeho medailonku, neboť dílo, které Cellini zanechal – a málo záleží na tom, zda při vyprávění nešetří nápaditostí, výmysly a lží – nám téměř do detailu umožňuje poznat jeho život, který se stal emblematickým pro právě probíhající renesanční epochu kladoucí důraz na individualismus a mající potřebu uniknout církevním autoritám.

Cellini přesně zapadal do kontextu své doby, kdy se svět stával svědkem velkých proměn společenského života, kdy se umělec začínal těšit své výjimečnosti, kterou mu společnost začala přisuzovat. Byl to antikonformista, Vasari považován za *terribilissimo* více než jeho umělečtí kolegové, kteří dostali *do vínku jistý díl bláznovství a drsnosti*.³ Tehdejší svět chápal člověka jako výjimečné individuum, o jehož genialitě a originalitě je třeba zanechat zprávu i příštím generacím. A pokud si vezmeme Celliniho, který v šedesáti letech, kdy ještě pracuje s plnou vervou na svých impozantních sochách, ve své florentské dílně zároveň píše svůj *Život*, rozhodně ho můžeme zařadit mezi osobnosti, které zaujímají rozměr univerzálního člověka hodného Leonarda.

A tato sláva a nevšednost umělců měla být uchována právě ve vznikajících auto- a biografiích a nebylo ani výjimkou, že se za tímto účelem sami umělci chopili pera. Megaloman Cellini to však udělal velmi ojedinělým způsobem: v souladu se svým apologickým závazkem v *Životě* vyjmenoval zásluhy, které si jako umělec zaslouží. Celliniho *Život* i Vasariho *Životy* nejsou pouhými literárními díly, ale ruku v ruce s uvědoměním si nového třídního postavení umělce zaznamenávají osudy nové vrstvy lidí, umělců, kteří svou osobnost hrdě stavějí na odiv. Z tohoto celku pak vyvstává osobnost, skoro mýtus o člověku, který si zaslouží všechnu poctu a všechna uznání. V této souvislosti vznikl také známý přídomek Michelangela Buonarrotiho: *meraviglioso*, jenž stvrdil nově vznikající kult zbožštělého umělce. A protože se umělci sepsáním své biografie snažili co nejvíce vyrovnat svým konkurentům a mistrům, jsou jejich životopisy vlastně jakousi zprávou o jejich vyvolenosti a nadřazenosti nad ostatními.

² Vasari, Giorgio: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. s. 760.

³ Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II*. 1977, s. 89.

V této souvislosti je na druhou stranu z jejich biografíí patrné, že navzdory tomu, že žili v době, kdy se formoval výrazný individualismus, jejich životy – ať už jsou psané umělcovou vlastní rukou či nikoli – jsou protkané společnými *tòpoi*, společnými paralelami, které jsou nedílnou součástí snad všech významných umělců Cinquecenta a které se v samostatné kapitole této práce pokusím nalézt. Jejich cestu životem, kterou kráčeli vstříc svému osudu a z níž se mnohdy nebáli sejít, by měla nastínit tato práce, a to právě na příkladu Benvenuto Celliniho, který názorně tvoří neodmyslitelného zástupce všech sebestředných, nestoudných a neomalených umělců italského Cinquecenta.

*V Životopisu promluvil mocněji než v sochách, snad právě proto, že je v něm tak neslohový a jenom lidský. I když rukopis není uzavřen, přece podává z jeho osudů už vše podstatné.*⁴

Cellini vytesal svůj portrét, svou osobnost přesně podle renesančních kánonů jako sochu, jako živou sochu, která spolu se svou slavnou minulostí upoutává obdiv už po několik staletí.

⁴ Štech, V. V.: Benvenuto Cellini, in Benvenuto Cellini: *Vlastní životopis*. 1930, s. XV.

2 Kulturně-historický kontext

Během renesance, jejíž epocha se obvykle vymezuje lety 1450–1550, dosáhly evropské umění, architektura, myšlení a technika mimořádně vysokého stupně novátorství a vynalézavosti. Od počátku renesance vedlo oživení antických hodnot k rozvoji evropského vědeckého myšlení a nová víra v lidský rozum podněcovala nárůst přesvědčení, že nejlepším způsobem poznání je přímé pozorování,⁵ a ve středu úvah renesančních myslitelů a humanistů nestál již Bůh, ale člověk. Velký důraz se kladl na takzvaná *studia humanitatis*, tedy akademický obor, který se soustřeďoval na předměty, které se zabývaly jazykem či morálkou: byly jimi gramatika, rétorika, poezie, historie a etika.⁶

Na počátku 15. století byla Itálie společensky a kulturně nejednotná, byl to pouze geografický pojem; ideální poloha uprostřed Středozemního moře však učinila z poloostrova obchodní křižovatku pro zboží přivážené z východu i ze západu. Už ve 13. století byli hlavními protagonisty obchodní revoluce italská města jako Janov, Benátky či Florencie, tedy víceméně autonomní městské republiky s početnou městskou populací, kde se zrodila světská vzdělanost.⁷ Tradice městského způsobu života a laická vzdělanost přežily i mor, který postihl Itálii a zbytek Evropy ve čtyřicátých letech 14. století, a bohatla tak města, která si udržovala skutečnou nezávislost na císařích a vládci a která se věnovala vlastním záležitostem.

V 15. a 16. století se pak v řadě evropských měst a na královských dvorech rozvíjely umění a vzdělanost, zvláště to pak platilo právě o Itálii, kde byla tato dvě staletí obdobím velkých inovací v umění, nových oborů a žánrů, stylů i technik, které umělci dokázali perfektně zužitkovat.⁸ Nejvýznamnějšími centry renesančních kulturních aktivit byly prosperující italské městské státy jako Florencie, Milán a Benátky, jejichž bohatství plynulo z rozvíjejícího se bankovníctví, obchodu a manufakturní výroby. Díky svému bohatství se Florencie stala za renesance duchovním a uměleckým centrem Itálie, v jejímž čele stanul slavný rod italských bankéřů a obchodníků, rod Medici. Jeho nejslavnějším představitelem byl Lorenzo il Magnifico (1449–1492), obratný diplomat a vášnivý čtenář italské poezie, který se díky své lásce k umění stal nejskvělejším mecenášem své doby.

⁵ Například geniální myslitelé jako Leonardo da Vinci nebo Galileo Galilei poznávali svět kolem sebe prostřednictvím pozorování a experimentů.

⁶ Burke, Peter: *Italská renesance*. 1996, s. 23.

⁷ Tamtéž, s. 7.

⁸ Tamtéž, s. 23.

Po smrti Lorenza, jenž se snažil udržovat celoitalský mír a svobodu,⁹ a nástupu jeho syna Piera, který převzal vládu nad Florencií, byla však situace o poznání složitější: první polovinu 16. století můžeme sice vnímat jako vyvrcholení renesance, už se ale více než zřetelně začínají objevovat projevy manýrismu a baroka. V letech 1494–1498 se moci nad Florencií zmocnil radikální mnich Girolamo Savonarola, jehož jediným ideálem byla teokracie¹⁰ a který během svého tažení proti bohatství a korupci neváhal sáhnout k pálení knih a ničení uměleckých děl. Navíc i duchovní básně božského Michelangela (1475–1564), které pojednávají o náboženském zneklidnění a o mukách, která ho trápí při pohledu na své vlastní zchátralé a stárnoucí tělo, lze vykládat jako počátek krize a postupnou cestu k baroku.¹¹

Rozvoj renesanční kultury silně ovlivnily i prudké politické a náboženské spory. Italské městské státy, ve kterých se dařilo tvořivosti, byly současně místy dlouhých mocenských bojů. Ve Florencii byli dominantní Medicejští lidovými vzpourami dvakrát nuceni odejít do vyhnanství (1495, 1527) a dvakrát jim bylo povoleno vrátit se k moci. Občanské spory dále komplikovaly ozbrojené intervence francouzských králů a habsburských císařů, kteří spolu v Itálii vedli válku od 90. let 15. století do poloviny 16. století. Když roku 1494 vtrhl do Itálie francouzský král Karel VIII., lidé se domnívali, že se vyplňují proroctví dominikánského mnicha Savonaroly o nové potopě. Savonarola si tak získal nové stoupence, kteří na něho vzpomínali ještě o několik let později při pustošení Říma.¹² Když se Karlu VIII. podařilo sestoupit až do Neapole, vyvolalo to v místních vládcih protifrancouzské nálady, které vyvrcholily Svatou ligou (1511), koalicí, v níž byli spojenci vedle Španělů například Benátky. S nástupem Karla V. to pak bylo Španělsko, kdo získal nad Itálií skutečnou nadvládu. Francouzi byli donuceni nadobro Itálii opustit a papež Kliment VII. (1523–1534) se stal svědkem snad nejstrašlivější epizody, která postihla Řím: krvavého vyplenění Věčného města (1527). Mír uzavřený mezi Španělskem a Francií v Cambrai (1529) a následně v Cateau-Cambrésis (1559) jen potvrdili neotřesitelnou nadvládu Španělů na italské půdě.

Po celé 16. století se navíc projevovaly náboženské spory, které měly základ v nespokojenosti se stavem církve. Roku 1517, kdy přibil Martin Luther svých 95 tezí na kostelní dveře ve Wittenbergu, kterými kritizoval mravy a zlořády tehdejší církve a především zneužívání odpustků, byla zpochybněna papežská autorita. Jednou z hlavních příčin reformace bylo pohoršení nad tím, jak značné prostředky byly vynakládány na najaté umělce,

⁹ Procacci, Giuliano: *Dějiny Itálie*. 2000, s. 97.

¹⁰ Burckhardt, Jakob: *Kultura renesance v Itálii*. 2013, s. 352.

¹¹ Pelán, Jiří: *Úvodní studie*. in Pelán, Jiří et al.: *Slovník italských spisovatelů*. 2004, s. 34–35.

¹² Burckhardt, Jakob: *Kultura renesance v Itálii*. 2013, s. 350–352.

jakými byli Raffaello či Michelangelo. Vládci – vedle například Medicejských ve Florencii a Sforzů v Miláně také francouzský král František I. – těmito prostředky podporovali umělce, čímž se snažili posílit svou moc a věhlas. I papežové učinili z Říma významné renesanční centrum patronace, které lákalo umělce z různých koutů Itálie, a vynakládali peníze na výstřední umělecké a architektonické záměry, jakými byla například přestavba baziliky sv. Petra. Nutno připomenout, že ti, kdo podporovali výstavbu tohoto kolosálního chrámu, schvalovali – ať už vědomě či nikoli – právě i prodávání odpustků, které tvořily velkou část finančních zdrojů.¹³

V době, kdy Evropa těžila z vědecké a filozofické renesance a renesanční myslitelé se snažili poučit z děl svých antických předchůdců a spatřovali pokrok ve svobodném kladení otázek,¹⁴ byla zpochybňována zavedená přesvědčení i víra v nesmrtelnost a návrh získával rovněž fatalismus, což se úzce pojilo s nevírou v církev vůbec a což vedlo ke sporům a k řadě změn.¹⁵

*Církev tvrdí, že země je plochá, ale já vím, že je kulatá, protože jsem viděl její stín na Měsíci a mám větší důvěru ve stín než v církev.*¹⁶

Nedávné vyplenění Říma donutilo papeže Pavla III. (1534–1549) sáhnout k razantním prostředkům pro nápravu a posílení moci katolické církve: roku 1536 byl svolán koncil, který se sešel v Tridentu v letech 1545–1563 a který spustil katolickou reformu. Byla obnovena také inkvizice, v jejímž čele stálo Tovaryšstvo Ježíšovo a jež se snažila o celkovou morální nápravu. Jejím cílem bylo zničit myšlenky, které byly v rozporu s učením církve. Později, roku 1564, zřídil papež Pius IV. (1559–1565) za svého pontifikátu dokonce Index zakázaných knih, který obsahoval především významná humanistická díla. Tento dlouhodobý vývoj, který uvedl do pohybu církve a Itálii od vrcholné renesance směrem k baroku, nepochybně ovlivnil myšlení soudobého moderního člověka.¹⁷

Atmosféra náboženské obrody reformace a protireformace byla do značné míry nepřátelská duchu svobodného kladení otázek a formulování nových myšlenek, který podnítila renesance. Renesanční myslitelé se dostali do sporu s církví, jejich velké činy ale

¹³ Chastel, André: *Vyplenění Říma*. 2003, s. 8.

¹⁴ *V našem století se jako ve zlatém věku daří [...] svobodným uměním*. Marsilio Ficino, filozof, 1492 (Hart-Davis, Adam: *Dějiny*. 2009, s. 251).

¹⁵ Burckhardt, Jakob: *Kultura renesance v Itálii*. 2013, s. 374–398.

¹⁶ Fernão Magalhães, vůdce první výpravy, která obeplula Zemi, cca 1519. (Hart-Davis, Adam: *Dějiny*. 2009, s. 223).

¹⁷ Chastel, André: *Vyplenění Říma*. 2003, s. 6.

neupadly v zapomnění. Z dlouhodobého hlediska nebylo cesty zpět, dále se rozvíjelo vědecké a filozofické bádání, knihtisk¹⁸ podněcoval šíření vzdělanosti a kultury, objevovaly se nové umělecké směry. Renesance navíc podtrhla úspěchy géníů řemeslné zručnosti. Krásné řemeslné výrobky, díla benátských a florentských zlatníků, byly sbírány stejně náruživě jako obrazy či sochy.

A v tomto ovzduší, kdy vzkvétal tisk, kdy Luther vyjádřil svůj odpor k církevním autoritám a všichni promotoři devastujících válek, jako byli Karel V., František I. nebo výbojní papežové, kteří chtěli dobýt Itálii, se roku 1500 rodí největší renesanční zlatník, sochař a spisovatel, umělec neobyčejného talentu, současník Michelangela, Ariosta, Machiavelliho, Tiziana, tedy velikánů 16. století, Benvenuto Cellini, který často pobýval ve středu všeho dění na nejuznávanějších evropských dvorech a který nám o sobě a o svém věku zanechal naprosto jedinečné svědectví.

¹⁸ Knih-tisk byl jedním z nejdůležitějších vynálezů doby, díky němuž byly nové myšlenky a ideály ihned zpřístupněny lidem (nejvýznamnějším textem byla nepochybně Bible) a díky němuž se mezi vzdělance rozšířila toskáňština. Vůbec první tiskařský lis postavili roku 1465 dva němečtí duchovní v benediktinském klášteře ve střední Itálii, ve městě Subiaco. O dva roky později se přesunuli přímo do Říma. Koncem století se pak Itálie mohla pyšnit už více jak 150 tiskařskými lisy. (Burke, Peter: *Italská renesance*. 1996, s. 81).

3 Život Benvenuta Celliniho

Cellini byl zlatníkem tělem i duší, tímto oborem se zabýval prakticky celý život. Sochařině se začal věnovat relativně pozdě, až ve svých téměř čtyřiceti letech; což vysvětluje i fakt, proč na svém kontě – i přes dlouhý život – má jen málo sochařských děl. Byl prvním římským zlatníkem, vytvořil značný počet předmětů ze zlata a stříbra pro kardinály a urozené pány. Jeho mnohočetné zlatnické práce jsou dnes bohužel z větší části ztraceny, dokladem o jejich existenci je ale jeho literární dílo: vedle *Trattati* je to právě jeho *Vlastní životopis*, *Vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini fiorentino, scritta, per lui medesimo, in Firenze*.¹⁹

3.1 Mládí

Bylo by jistě těžké najít umělce s tak bujarým a nevázaným životem, jako byl ten Benvenuta Celliniho, italského mistra zlatnické dílny a jednoho z hlavních protagonistů italské renesance, který se narodil ve Florencii, tehdy nejslavnějším centru italského umění, 3. listopadu roku 1500 jako druhorozený syn Giovannimu Cellinimu a Elisabettě Granacci. Otec, hudebník,²⁰ jej nutil ke zpěvu a především ke hře na flétnu, neboť to byla profese, která v té době neustále stoupala na společenském žebříčku. Přestože Cellini projevil značný hudební talent, už v mládí inklinoval spíše k umění zlatnickému. Proti vůli otcově vstoupil v patnácti letech do učení do zlatotepecké dílny k mistru Antoniovu di Sandro, řečenému Marcone, velmi zkušenému řemeslníkovi, a za několik málo měsíců se zařadil mezi nejlepší mladé dělníky. A tak i přes otcův nesouhlas brzy získal jméno kvalifikovaného klenotníka.

Jeho komplikovaná osobnost se projevila již v mládí. V šestnácti letech byl Cellini vypovězen na šest měsíců z Florencie (podnětem byla potyčka s mladíky, které se zúčastnil spolu s mladším bratrem). Pobýval v Sieně u zlatníka Castora, u něhož pracoval už jednou, když utekl z domova. Návrat zpět do města mu vymohl snad sám kardinál Medici (budoucí papež Kliment VII.) na přání Benvenutova otce, neboť Celliniho otec, jak Cellini píše ve svém životopise, *byl oddaným služebníkem a věrným přítelem domu Medici*.²¹ Tímto incidentem se otevřela série opakovaných šarvátek, kvůli kterým měl mladý Benvenuto i do

¹⁹ Paolucci, Antonio: *Cellini*. 2000, s. 15–18.

²⁰ Vedle hudby se ale otec živil dalšími činnostmi. Navíc to musela být osoba ve florentských společenských kruzích vážená, když byl roku 1504, společně s Leonardem a Botticellim, povolán do komise, která rozhodla o postavení Michelangelova *Davida* na Piazza della Signoria. (Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 26.)

²¹ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 9.

budoucná co do činění se zákonem, který v tehdejší Florencii posuzoval jakékoli morální přestupky velmi přísně, neboť Medicejští chtěli opět svému městu, stále zmítanému sociálními nepokoji, navrátit klid a mír. Bohužel Cellini nacházel pobavení ve večerním potulování se městem a konflikty sám vyhledával. Společníka mu často dělal i Luigi Pulci, vnuk slavného literáta, autora *Morganta*.²²

Vzápětí Cellini pobýval v Bologni, kde vstoupil do učení k malíři miniatur Scipionovi Cavallettimu. Z Bologne, kam ho původně otec poslal, aby se učil hudbě, se musel kvůli nemoci vrátit zpět domů do Florencie, avšak nerad, protože *nenáviděl tu prokletou hudbu*.²³ V té době Celliniho sochařské nadání vzbudilo zájem sochaře Piera Torrigianiho, který se ho pokusil přesvědčit, aby jej následoval do Anglie, kde z něho chtěl *učinít znamenitého umělce a současně i boháče*.²⁴ Světák Benvenuto však odmítl, neboť Torrigiani se Cellinimu ještě předtím netajil tím, že Michelangelo udeřil silně do nosu. To v Cellinim vyvolalo takovou *nenávist (neboť [...] měl stále před očima výtvoř božského Michelangela), že [...] ho od té doby nemohl ani vidět, přes to, že [...] měl sto chutí odjet s ním do Anglie*.²⁵

Jeho temperamentní charakter a vnitřní neklid ho vedly k opakovaným rozepřím, které často byly i krvavé. A ačkoli dostával dobře placené zakázky, nevyhnul se několika útekům z domova. Postupně tak poznal například Sienu, Bolognu a Řím, který se stal na dlouhá léta umělcovým osudem. Do Říma utekl z Florencie převlečený za mnicha, neboť byl ve svém městě obviněn za vraždu a odsouzen k smrti. Při útěku mu pomáhal nejen jeho vlastní otec, ale i přední florentský literát a univerzitní profesor, Benedetto Varchi (1503–1565), jehož bratr Benvenuto doprovázel.²⁶

Tímto tajným útekem končí Celliniho první florentské období. Zdaleka ale nebylo o tomto kontroverzním umělci řečeno vše. Nebyly to pouze citované výtržnosti, kterých se Cellini dopustil. Bylo jich mnohem více a doprovázely umělce až do jeho nejzazšího stáří. Cellini se ve svém mládí i v pokročilejším věku tolikrát octil v průšvihů, že, jak sám píše ve svém *Životě*, *kdyby chtěl líčit vše, co [...] vytrpěl za ta léta, a jak [...] býval i v nebezpečí života, podivil by se každý, kdo by to četl*.²⁷ Ačkoli se Cellini ale rozhodl neprozradit o sobě

²² Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 32.

²³ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 20.

²⁴ Tamtéž, s. 22.

²⁵ Tamtéž, s. 24.

²⁶ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 34.

²⁷ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 11.

samém ve svém životopise vše, dobové soudní záznamy o něm řádně registrovaly všechny činy a přestupky.²⁸

3.2 Umělcův pobyt v Římě

Ve Věčném městě se usadil roku 1523 a už od začátku zde musel čelit velké konkurenci: v té době byl Řím plný zkušených umělců ze všech koutů Evropy, setkávaly se zde velké talenty, ambiciózní osobnosti obrovského formátu. Zpočátku pracoval pro řadu šlechtických rodin a pro španělského biskupa Salamancu.²⁹ Jeho touha být nejlepší ve svém oboru ho nenechala zahálet ani ve volném čase, kdy se věnoval studiu: navštěvoval trosky antického města, nadchl se pro fresky v Sixtinské kapli nebo chodil malovat do Villa Farnesina, domu sienského bankéře Agostina Chigiho, jehož stěny ozdobil Raffaello svými freskami. Potkal se zde s půvabnou a mladou Sulpiziou Chigi, ženou Sigismonda, bratra Agostina Chigi, která neúnavně zadávala Cellinimu nové a nové zakázky a poskytovala mu takový výdělek, že si dokonce mohl zanedlouho otevřít svou vlastní dílnu. Nelze však vyloučit ani sentimentální důležitost této známosti. Podle toho, co píše Cellini ve svém *Životě*, neoceňovala tato dáma pravděpodobně pouze uměleckou krásu jeho děl, ale i krásu jeho samotného. Cellini však nebyl zvyklý na ženy takového postavení a tak na její lichotky³⁰ údajně odpovídal pouze smělým začervenaním.

Jeho umění mu otevřelo cestu dokonce až na papežský dvůr. Roku 1524 se jako flétnista připojil ke kruhu papežových hudebníků (snad proto, aby udělal radost otci) a dostalo se mu zde velké přízně od samotného Klimenta VII.,³¹ v průběhu jehož pontifikátu se Řím stával skutečně bohatou klenotnicí umění hodnou renesanční velkoleposti. Jakmile papež poznal, že je Cellini syn *mistra Giovanniho*³² a že kromě výborného zlatníka je také výborným hudebníkem, ihned ho přijal do svých služeb. Vznikl mezi nimi velmi přátelský vztah, který trval až do papežovy smrti. Cellini měl povolen volný vstup do Vatikánu i dalších papežských míst ve dne i v noci a poté, co pro Klimenta VII. vyrobil jemně cizelovanou medaili, si získal – jak sám praví – nejen ještě větší papežovu náklonnost, ale i obdiv celého papežského dvora.

²⁸ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 34.

²⁹ Vlastním jménem Don Francesco di Andrea di Cabresa (Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 38).

³⁰ *Baví mě přihlížeti, jak dovedně kreslí tento mladík, jenž je tak milý a hezký.* (Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 38).

³¹ Vlastním jménem Giulio di Guiliano de' Medici, synovec Lorenza Medicejského. Papežský úřad zastával v letech 1523 až 1534, tedy i v roce proslulého vyplnění Říma v 1527.

³² Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 46.

Ačkoli Cellini přišel do Říma teprve před nedávnem a bylo mu teprve 24 let, stýkal se s mnoha významnými jmény (Giulio Romano a Gianfrancesco Penni, žáci Raffaella, Rosso Fiorentino, Michelangelo di Bernardino, Francesco Ubertini, řečený Bachiacca). Tento sladký římský život ve skutečnosti však přerušila na podzim roku 1524 nejen morová nákaza, *na niž zmíralo denně tisíce lidí*,³³ ale i Celliniho první římský násilný čin, který se ovšem nakonec obešel bez postihu: Cellini, jeho přítel Luigi Pulci a kurtizána Pantissilea, byli trojicí, kterou spojovaly homo- a heterosexuální vztahy.³⁴ Žárlivého Celliniho popudilo, když *tato nestoudná ženština* (Pantissilea – pozn. aut.) *spatřila hezkého jinocha* (Luigi Pulci, pozn. aut.) a *jala se jej ihned sváděti*,³⁵ a v záchvatu dvojici vážně zranil. Navíc *v tom nesmírném zmatku zranilo se několik vojínů a [...] pan Benvegnato, komorník papežův, byl pošlapán a potlučen svou mulou*.³⁶

Cellini navštívil Řím během svého života několikrát.³⁷ A každá z těchto návštěv byla poznamenána různými dobrodružstvími: incidenty více či méně krvavými, útoky, horlivými snahami zlatníka, mincíře, medailisty, který se úpěnlivě snažil vyjít z každé umělecké soutěže jako vítěz. Řím byl důležitou součástí umělcova života, v jeho *Životopise* ale jako by město neexistovalo. Zájem se soustředí pouze kolem jeho osoby. Římu jako scénérii, jako prostředí či komparsu se nevěnuje. Cellini nikdy nevzpomíná na město jako takové, které v té době začalo ztrácet svůj středověký vzhled a začalo se stávat velkolepým centrem, kde docházelo k velkému rozvoji, kde se stavěly paláce, celé ulice, mosty, opevnění, kostely, kde domy získávaly nová průčelí s grafity a freskami a kde Michelangelo navrhl svůj Kapitol. Jeho Řím není intelektuálním centrem, v jeho zobrazení je to město bez mravních regulí, kde se lidé do krve hádají, je to město lidu, obchodu, řemesel a prostitutek, svět, ve kterém se Benvenuto umí suverénně pohybovat, svět, ve kterém se aristokratické čtvrti mění v zóny nechvalně proslulé.³⁸ Povědomí o této temné stránce města se rozšířilo i mezi cizince. Svého času se dokonce mezi návštěvníky, ať už duchovními či laiky, šířila myšlenka, že *chce-li být člověk dobrým křesťanem, je lepší se do Říma nevydávat*.³⁹

³³ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 56.

³⁴ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 41.

³⁵ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 73.

³⁶ Tamtéž, s. 77.

³⁷ Poprvé dorazil do Říma, převlečený za mnicha, chvíli poté, co byl Kliment VII. jmenován papežem a setrval zde až do roku 1527. Poté se do města vrátil ještě několikrát: 1529–1532, 1534–1535 (tedy v prvních letech pontifikátu papeže Pavla III.), a nakonec 1537–1540. Žil tedy ve městě, kde se nejen odehrávaly rozhodující momenty celé historie, ale kde probíhal i urbanistický a intelektuální rozvoj.

³⁸ Gaeta, Franco: *La Roma di Benvenuto Cellini*. in Autori vari: *Benvenuto Cellini artista e scrittore*. 1972, s. 33–37.

³⁹ Chastel, André: *Vyplenění Říma*. 2003, s. 7.

Humanistické okruhy Cellinimu nebyly zcela vlastní. Společenského života a intelektuálních diskusí se neúčastnil, a i přestože navštěvoval slavné paláce a byl hostem mnoha důležitých a mocných pánů, účelem jeho návštěv bylo pouze vyjednávání o ceně, neboť se snažil vždy získat ze svého umění co nejvíce.⁴⁰

Toto období, jež bylo především ve znamení Celliniho osobních úspěchů, bylo uzavřeno pověstnou a dramatickou epizodou evropských dějin. *Byl již ve zbrani celý svět*,⁴¹ píše ve svém *Životě* Cellini a myslí přitom dlouhou válku o nadvládu nad Itálií a Evropou (1521–29), kterou mezi sebou vedli císař Karel V. a francouzský král František I. a jejímž nešťastným důsledkem bylo pověstné *sacco di Roma*.

Kapitola, ve které je tato událost popsána, patří snad k nejslavnějším a historicky také nejvýznamnějším kapitolám Celliniho životopisu. Neobyčejným způsobem zde líčí pamětihodnou událost roku 1527, jež *byla jednou z nejbohatších na dramatické momenty a nepředvídané zvraty z celých bouřlivých dějin 16. století*. Věčného města se zmocnila vojska Karla V. Habsburského, jednotky říšských lancknechtů, které k *ochromenému úžasu křesťanstva věčné město vyplenily, zatímco Klement VII., zavřený ve zdech Andělského hradu, se stal prakticky jejich zajatcem*.⁴² Sám Cellini se s odvahou a obětavostí podílel na obraně města proti lancknechtům vévody z Bourbonu. Sám sebe v životopise popisuje jako nejstatečnějšího a nejodhodlanějšího z celého mužstva, které na obraně hradu participovalo. Říká, že papeži pomáhal při obraně Říma *s největší péčí a svědomitostí*,⁴³ a netají se ani tím, že *měl k tomuto řemeslu snad větší nadání než k tomu, pro něž [...] se rozhodl*.⁴⁴ V dějinách se Cellini proslavil především tím, že se údajně podílel na zabití Karla z Bourbonu,⁴⁵ čemuž byl přítomen i sám papež, který, jak Cellini říká, měl z toho velkou radost, hned nato Cellinimu dal své požehnání a prominul mu všechny vraždy, kterých se kdy ve službách apoštolské církve dopustil a dopustí, a tím, že úlomkem kamene zranil ve tváři oranžského prince Philiberta.⁴⁶

Řím byl však i přesto nakonec dobyt a císařské vojsko začalo opouštět město a postupovat směrem k Neapoli až roku 1528. Ačkoli dobytí Říma z vojenského hlediska nic

⁴⁰ Gaeta, Franco: *La Roma di Benvenuto Cellini*. in Autori vari: *Benvenuto Cellini artista e scrittore*. 1972, s. 35–38.

⁴¹ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 80.

⁴² Procacci, Giuliano: *Dějiny Itálie*. 2010, s. 117.

⁴³ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 84.

⁴⁴ Tamtéž, s. 83.

⁴⁵ Charles III de Bourbon (1490–1527), velitel španělského vojska. Po konfiskaci rodinného majetku francouzským králem Františkem I. přešel do tábora Karla V., španělského krále a budoucího římského císaře.

⁴⁶ Philibert de Châlon (1502–1530). Byl zabit při obléhání Florencie španělskými vojsky.

nevyřešilo, armáda odcházela obohacena cennými uměleckými díly a zlatem. Papež byl donucen vyplatit velkou válečnou kontribuci požadovanou za odchod vojenských oddílů a bylo nutné dokonce nechat roztavit velkou část papežského pokladu, o což byl požádán podle svých slov právě Cellini. Vykrvácené a okupované město navíc tížil mor, nedostatek vody a jídla a bylo zde jen málo živých a spousta mrtvých ležela na ulicích. Obyvatelé a papež, kterému se podařilo uprchnout z Andělského hradu a který mezitím sídlil v Orvietu, se postupně vraceli do města až po více jak roce drancování a pustošení.⁴⁷ A dalo by se spekulovat i tom, že nakonec možná i Cellini odešel z Castella bohatý jako kdejaký lancknecht, neboť Pier Luigi Farnese ho obvinil z krádeže papežských šperků, za což byl Cellini později i uvězněn.

Pro Celliniho však vyplenění Říma znamenalo ojedinělou příležitost k objevení jeho dalšího já, naskytlo mu příležitost zviditelnit se: však píše, že to byl on, kdo *onoho jitra, kdy vnikly do Borga* (císařští vojáci – pozn. aut.) vrhl se, *nečekaje žádné odměny za ten čin, k dělům, které kanonýři i muničníci opustili*, a že to byl on, který *zasáhl arkebúzou Scatinara*, aby ho *potrestal za to, že mluvil s papežem neuctivě a že se mu nepěkně vysmíval jako bezectný luterán, jímž byl*. A že to byl on, *kdo zranil [...] pod hradbami Castella prince Oranžského puškou na hlavě*.⁴⁸

Pravdivost zásluhy, kterou si Benvenuto přiznává, zůstane asi už navždy nepodložená. Je ale až zarážející, jak shodně popisuje některé epizody této události největší dějepisec století a poradce Klimenta VII. Francesco Guicciardini ve své *Storia d'Italia*.⁴⁹

A zatímco Cellini opěvuje stále dokola své činy, stále připomíná, že je jedinečný jak ve své profesi, tak jako dělostřelec, a snaží se vylíčit upřímně a troufale všechny události, které ho potkaly v jeho *pohnutém životě*,⁵⁰ nevyjadřuje žádný hněv, soucit nebo snad lítost nad tragédií, která postihla město. Řím hoří a Cellini z nejvyššího místa pevnosti pozoruje tuto podívanou s úžasem.

Když nastala noc a nepřátelé plenili Řím, viděli jsme všichni, kdož jsme byli v Castelu, a zvláště já, kterého každá nová věc zajímala, neobvyklou podívanou, požár. Kdo byli jinde než v Castelu, nemohli jej tak dobře viděti ani si představití.⁵¹

⁴⁷ Chastel, André: *Vyplenění Říma*. 2003, s. 37.

⁴⁸ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 250–251.

⁴⁹ Gatto, Vittorio: *Benvenuto Cellini. La protesta di un irregolare*. 2012, s. 16–17.

⁵⁰ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 72.

⁵¹ Tamtéž, s. 83.

Po celý zbytek svého života se pak už považoval nejen za skvělého umělce, zlatníka, ale také nepřestával zdůrazňovat své schopnosti a nadání dělostřelce a považovat se za jednu z největších osobností své doby.

*Mé kreslířské umění, mé všechny snahy, všechna má sladká hudba byla v tomto rachotu děl a kdybych měl dopodrobna vylíčiti všechny smělé činy, které jsem v tom krutém zaměstnání vykonal, udivil bych svět.*⁵²

Tato událost byla tehdejší společností vnímána jako svědectví o rozkolu křesťanstva a znamenala i krizi pro tehdejší vzdělance a umělce. Ukončila nejen šťastné období Celliniho (který se sám ve svém *Vlastním životopise* zmiňuje o tom, že jeho práce z té doby nebyly valně významné), ale i celou epochu, která je v dějinách nazývána „klementinskou dobou“,⁵³ kdy vznikla *společnost malířů, sochařů, a zlatníků nejznamenitějších, jaké Řím měl*,⁵⁴ v čemž jsou si zajedno Cellini i světově uznávaní umělečtí historikové. Po vyplenění Říma umění už *přestává být výlučnou výsadou měst jako Florencie, Siena nebo Řím*.⁵⁵ Nastala diaspora umělců, kteří se rozptýlili nejen po celé Itálii, ale prchali i jinam do Evropy. Řím, který byl před touto katastrofou kosmopolitním městem, kde snad více jak čtvrtina obyvatel nebyli Italové a sotva šestina z nich byli Římané,⁵⁶ ztratil svou prestiž, což zasáhlo nejen římskou kurii, ale i spisovatele a humanisty, které skličovala především ztráta knihoven.⁵⁷

Třebaže stále měla na tehdejší smýšlení výrazný vliv renesance, ovzduší po roce 1527 se zcela proměnilo a italská kultura se propadla do hluboké krize.⁵⁸ Sacco di Roma předznamenalo konec renesančního období, byla to světová katastrofa, která vyvrcholila duchovní krizí a ostrou kritikou církve, na níž církev reagovala kongregací Svatého oficia, tedy římskou inkvizicí, a posléze také indexem zakázaných knih, což významně ovlivnilo kulturní a umělecký vývoj. V první polovině 16. století, částečně jako reakce na tyto předchozí události, vznikl manýrismus, jehož předním představitelem je i sám Cellini. Byl to umělecký styl, jenž se příznačně vyznačuje porušováním pravidel perspektivy, proporcí, dosavadních kombinací motivů apod. Zrodila se nová generace umělců tvořená vedle Celliniho například Aretinem, Bernim, Parmigianinem či Vasarim, kteří v těchto hrozivých

⁵² Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 89.

⁵³ Gatto, Vittorio: *Benvenuto Cellini. La protesta di un irregolare*. 2012, s. 15.

⁵⁴ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 63.

⁵⁵ Chastel, André: *Vyplenění Říma*. 2003, s. 6.

⁵⁶ Tamtéž, s. 31.

⁵⁷ Tamtéž, s. 92.

⁵⁸ Procacci, Giuliano: *Dějiny Itálie*. 2010, s. 154–155.

letech prožívali svá mládí a kteří jsou považováni za generaci náladovou, která osciluje mezi ostrým odmítáním světa a jeho cynickým přijímáním.⁵⁹

3.3 Dospělost

Celliniho jméno začalo být známé nejen v oblasti umění, ale i mimo něj. Práce, které zhotovil mezi lety 1523 a 1527, především pro Sulpizii Chigi, a vztahy s Klimentem VII., jehož ještě větší *cenné přízně a vděčnosti*⁶⁰ se mu údajně dostalo po událostech v Castel Sant'Angelo, z něho učinily význačnou postavu, jejíž jméno se dostalo do povědomí i v zahraničí. Řím trpěl po těchto událostech úpadkem a chudobou a umělci – stejně rychle jak se do něho před rokem 1527 sbíhali – z něho začali prchat za štěstím jinde. Cellinimu jeho hrdinské chování dokonce umožnilo smíření s Florencií a návrat do rodného města. Mezitím však vypukl ve Florencii mor a Cellini se na čas uchýlil do Mantovy do služeb Ercola Gonzagy, pro kterého vytvořil několik medailí. Vzápětí se však, po rozepřích a hádkách, vrátil zpět do rodného města, kde na něho čekalo hned několik nemilých překvapení: nejenže ho mor připravil o otce, ale vlády nad Florencií se ujal gonfalonier Niccolò Capponi. Nová politická situace se Cellinimu skutečně nezamlouvala; nevykazovala žádné demokratické principy a naopak představovala mocenskou antimedicejskou reakci. Jeho neskrývané sympatie k Medicejským a ke Klimentu VII. pro něho mohly být nebezpečné, proto dlouho neváhal a vrátil se zpět do Říma, kde už ho čekal papež, neboť mu chtěl svěřit práce velkého významu. Prozatím mu bylo odpuštěno i to, že zpronevěřil během plenění Říma část vatikánského pokladu, a roku 1529 byl dokonce jmenován hlavním rytcem římské mincovny.⁶¹

V té době pobýval v Římě, plném napětí a střetů po nedávných událostech, ve vojenských službách vévody Alessandra,⁶² Celliniho bratr Giovanfrancesco, přezdívaný Cecchino. Jeho statečný bojovný duch ho nenechal chladným při jedné z bitek, která ho, bohužel, stála život. Řím byl v té době plný násilí, a ačkoli papež usiloval o to, aby nastolil pořádek, všechny jeho snahy byly zbytečné. Cecchino se stal jednou z mnoha obětí velké krize, ve které se město ocitlo.⁶³ Tato tragická událost v Cellinim probudila touhu pomstít bratrovu smrt, a proto jeho vraha zabil. Za žádnou ze svých vražd se však autor necítí být zodpovědný, naopak velmi sebevědomě reprezentuje tyto výboje jako chvályhodné činy, při nichž dokázal vyvinout neobyčejnou zručnost a obratnost.

⁵⁹ Burke, Peter: *Italská renesance*. 1996, s. 258–259.

⁶⁰ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 88.

⁶¹ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 41–44.

⁶² Vévoda Alessandro de' Medici, přezdívaný il Moro (kvůli barvě své pleti). Nelegitimní syn Lorenza II de' Medici, vnuka Lorenza il Magnifico.

⁶³ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 45.

*Pozdravil jsem ho (jistého florentského notáře – pozn. aut.) velmi zdvořile, jak je mým zvykem [...] On však mi hrubě odpověděl. Podrážděn jeho urážlivými slovy, shýbl jsem se rychle k zemi a zvedl kus bláta [...] a pevnou rukou mrštil jsem jím po něm, abych ho zasáhl do tváře. [...] V blátě byl obalen kámen ostrých hran a jedna z nich zranila ho na hlavě tak těžce, že kles jako podřatý k zemi.*⁶⁴

Ačkoli i tentokrát papež držel nad Cellinim ochrannou ruku a jeho čin zůstal nepotrestaný, byl přeci jen zanedlouho donucen Řím opustit, neboť netrvalo dlouho a padlo na něho obvinění z další vraždy. Brzy se však objasnilo, že byl Cellini z této vraždy obviněn neprávem a mohl opět vstoupit na římskou půdu, už se mu ale nedostávalo takové přízně důvěryhodného papeže Klimenta. Za tuto pomluvu o falešné vraždě byl odpovědný Celliniho rival z prostřední papežské zlatnické dílny, Pompeo, jehož přičiněním byla Cellinimu odebrána roku 1532 papežská mincovna. Pompeo sice zlatnickou dílnu do své správy nezískal, dosáhl však toho, že bylo Cellinimu zabráněno vyhrát jakýkoli další umělecký konkurz vyhlášený papežem. Cellini navíc prohrál také soutěž s milánským zlatníkem Tobiem o zhotovení daru pro francouzského krále Františka I., byl mu zakázán vstup do Vatikánu a další.⁶⁵ Vztahy s papežem byly tak stále více napjaté a jak už bylo v pomstychtivé Celliniho povaze zvykem, veřejně kritizoval špatnou víru svatých otců a přál si dokonce i smrt Klimenta VII., neboť si myslel, že ho *zaměstná každý příští papež* a že bude mít *více štěstí*. Jeho mocný ochránce zemřel krátce poté 25. září 1534. V období papežského bezvládí, den po papežově smrti, Cellini využil zmatku, jaký *bývá vždy při podobné příležitosti*,⁶⁶ a konečně si vyřídil účty se zlatníkem Pompeem, který na něho před časem uvrhl křivé obvinění.

Ihned poté, co byl novým papežem zvolen kardinál Farnese, vzal Celliniho, jakožto nejlepšího zlatníka, pod svou ochranu, a to i přesto, že znal Benvenutovy ukvapené pohnutky. To nechápali papežští preláti, kteří upozorňovali nového papeže Pavla III., že toto jeho podivné rozhodnutí o něm může vzbuzovat kompromitující představy, jelikož jeho politika by měla sledovat přísnější pravidla, než ta jeho předchůdce Klimenta VII., který byl sice skvělým mecenášem umění a měl kolem sebe jen ty nejlepší umělce své doby, ale jehož slabiny spočívaly právě v politice: byl nerozhodný, nepředvídatelný, a papežský stolec, jenž zanechal na pospas událostem, ztratil svou pověst, duchovní i pozemskou autoritu.⁶⁷

⁶⁴ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 157.

⁶⁵ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 45–46.

⁶⁶ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 168.

⁶⁷ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 46–47.

Celliniho zatčení si však chtěl vymoci Pier Luigi Farnese, samotný syn papeže Pavla III. O těchto jeho úmyslech se Cellini včas dozvěděl a uprchnul do Florencie, kde pobýval pod ochranou vévody Alessandra de' Medici, pro kterého nějaký čas pracoval. Alessandro si nechal zhotovit mince se svým vlastním portrétem a tolik si Celliniho práce cenil, že snad *neváhal ani prohlásit, že jsou to nejkrásnější mince celého křesťanského světa*.⁶⁸ Na cestu zpět do Říma, kam se vrátil roku 1535 na přání papeže Pavla III., jenž mu o srpnovém mariánském svátku⁶⁹ udělil milost a zprostil ho všech podezření z nedávné vraždy, mu vévoda Alessandro daroval pušku, *kterou s velkou rozkoší častokráte použil*.⁷⁰

V té době se do Říma opět vraceli nejvýznamnější umělci. Vrátil se i Michelangelo, aby zde dokončil fresky v Sixtinské kapli, které mu zadal už Kliment VII. Nový papež Pavel III. byl však milovníkem především drobného umění: zajímaly ho medaile, mince, drobné zlatnické a řezbářské práce. Při příležitosti návštěvy Karla V. v Římě roku 1536 zadal Cellinimu práci na bohatě zdobených deskách modlitební knížky a Celliniho jakožto svého oblíbence císaři představil. Cellini samozřejmě na příslušných stránkách svého *Života* neopomenul připomenout, že mu císař osobně složil poklonu.

Jeho římský pobyt ukončila těžká nemoc. Onemocněl malárií a jeho nemoc se zdála být natolik vážná, že se dokonce rozšířily zprávy o jeho smrti až do Florencie, odkud jeho příbuzní hned spěchali do Říma, aby posbírali všechno dědictví, a jeho přítel, Benedetto Varchi, složil *Sonet o domnělé smrti Benvenuta Celliniho*.⁷¹ Když Cellini unikl nebezpečí smrti, sám Pietro Bembo⁷² napsal Varchimu v dopise, že děkuje Bohu za to, že svět neztratil *sí raro uomo*, tak vzácného člověka.⁷³

Poněvadž Celliniho papež *neměl již v té oblibě jako dříve (neboť zлыми jazyky byla zmařena námaha [...] věrné práce)*,⁷⁴ rozhodl se zlatník roku 1537 náhle – s nadějí, že

⁶⁸ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 186.

⁶⁹ Tzv. Ferragosto, Nanebevzetí Panny Marie, 15. srpna.

⁷⁰ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 192.

⁷¹ Kdo potěší nás, Mattio můj drahý, / kdo zabráni, aby život náš, pln běd, / teď v slzách plynul jen, když navždy vzlét' / na nivy nebeské přes planoucí hvězd dráhy // duch přítelův, v němž jako z rajske vláhy / nejkrasších ctností pučel vzácný květ, / jimž rovných nepoznal a nepozná ten svět, / kde ten, kdo lepší jest, odejít musí záhy? // Ó duchu šlechetný, s nebeských shlédni výši / na toho, jenž ti tady milý byl, / jenž nad svým neštěstím zde roní slzy vřelé! // Tys odešel, bys v nadpozemské výši / moh' zírat blaženě v tvář svého Stvořitele, / její šťastnou rukou jsi tak často zpodobil.

⁷² Pietro Bembo (1470 Benátky – 1547 Řím), italský básník, prozaik a historik. Autor významného díla *Prose della volgar lingua*, jež poskytlo novou prestiž literární italštině a vzbudilo k životu klasicizující tendence. Roku 1539 ho papež Pavel III. jmenoval kardinálem a biskupem v Gubbio a Bergamu. Hovořilo se o něm i jako o příštím papeži, Pavel ho však přežil.

⁷³ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 51.

⁷⁴ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 228.

dostane práci na královském dvoře – odjet do Francie. Na francouzském dvoře se Cellinimu však vinou jeho dřívějšího přítele, jenž se bál velké konkurence, malíře Rossa Fiorentina, nedostalo mnoho zakázek a vrátil se zpět do Říma, kde na něho čekalo nepěkné překvapení. Zradil ho jeden z jeho dřívějších pomocníků, který prozradil Pier Luigi Farnesemu (synu papeže Pavla III.), že má značné jmění, které však patří církvi, neboť jej ukradl v době plenění Říma v Castel Sant'Angelo. Konečně tedy Pier Luigi Farnese dosáhl zlatníkovu uvěznění a jeho biřici si ho odvedli s sebou do Castela, kde strávil dlouhou dobu ve vězení (a bylo to při jeho častých sporech a rozepřích teprve poprvé, v jeho sedmatřiceti letech, kdy se ocitl za mřížemi). Ve vězení zlatník musel podstoupit dlouhou sérii těžkých výslechů a upadl do nemilosti pro činy, které se nikdy nevyjasnily. Cellini však svou verzi tohoto procesu popisuje ve svém *Životě*. Říká, že po jeho obratné obhajobě papež nařídil, aby se s pečlivostí prohlédly všechny záznamy o špercích, které měl zpronevěřit, až nakonec shledali, že byla Celliniho obhajoba pravdivá.

*Když pak zjistili, že nic nechybí, ponechali mne nadále beze slova v Castelu. Nahlédl i pan Pierluigi, že nejednal správně, a všichni snažili se nyní urychlit mou smrt.*⁷⁵

O tomto zatčení se dozvěděl i francouzský král František I.,⁷⁶ kterému – podle toho, co se dočítáme v *Životě* – už dříve *znamenitý pan Luigi Alamanni*⁷⁷ řekl *několik slov též o Celliniho mimouměleckém nadání, takže král dal najevo přání ho poznati*,⁷⁸ a Benvenuto si z vězení vyžádal. Velká přízeň králova mu však spíše uškodila, nežli prospěla, neboť papež – který choval teď nenávist k Cellinimu hlavně ze strachu, aby nikde neprozradil bezpráví, kterého se na něm dopustil – nechtěl už nikdy Celliniho pustit na svobodu. Cellinimu se podařilo z vězení utéci, a to způsobem vskutku velkolepým, nicméně byl znovu dopaden a uvězněn, tentokrát v Torre di Nona, vězení pro odsouzence k smrti, kde rozepsal báseň, v níž chtěl vylíčit vše, co se mu tam přihodilo.⁷⁹ Údajně měl být popraven, ale na poslední chvíli jej zachránila přímluva vlivných zastánců a byl zpět navrácen do Castel Sant'Angelo, kde byl nadále pod přísným dohledem. Nakonec si ho do Říma jménem Františka I. přijel vyžádat

⁷⁵ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 251.

⁷⁶ František I. (1515–1547), francouzský král z rodu Valois. Během jeho vlády došlo k velkému rozkvětu kultury. Byl jednou z nejvýraznějších postav 16. století, protivník Karla V. a Jindřicha VIII.

⁷⁷ Luigi Alamanni (1495–1556), italský básník a dramatik, který byl nucen uchýlit se do Francie pro spoluúčast na spiknutí proti Giulianovi de'Medici, pozdějšímu papeži Klimentu VII. Ve Francii se stal dvořanem a diplomantem francouzského krále.

⁷⁸ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 105.

⁷⁹ Vedle jiných vzpomínek na vězení Cellini ve své básni popsal i nemilou příhodu, kdy ho chtěli otrávit diamantovým práškem, jenž měl být prostředkem, který měl dovést Celliniho k smrti: *Tu oni, chtějící mne vrhnout do záhuby / a zbavit se mne, chtěli mi dát sníst / diamant rozmlatý (však zlaté bez obruby)*. (Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 311).

sám Ippolito d'Este, kardinál ferrarský. Pavel III. nemohl být k těmto naléháním lhostejný, neboť ho s francouzským králem spojovalo politické spojenectví sjednané v tendenci snížit španělský tlak na Itálii.⁸⁰

Do Paříže, na královský dvůr Františka I., vstoupil Cellini jako velký pán: na cestě ho doprovázelo 12 000 koní, byl všemi natolik uctíváný a vážený, že mu král nabídl *týž plat, jaký měl malíř Lionardo da Vinci*⁸¹ a darem dostal pařížský zámek Piccol Nello, kde si zřídil svou vlastní dílnu a začal hned od první chvíle freneticky pracovat. V roce 1542, na vrcholu své slávy a královny přízně, mu bylo dokonce uděleno francouzské občanství.⁸²

Počátek tohoto velmi úrodného období se datuje rokem 1540, tedy tehdy, kdy měl Cellini právě čtyřicet let. V Paříži pobýval následujících pět let a stihl zde zhotovit svá nejslavnější díla, mezi nimiž vyniká především figurální zlatá slánka⁸³ s řeckými mytologickými postavami znázorňující Zemi a Moře. Práci na slánce zadal Cellinimu už kardinál Ippolito II. d'Este, který chtěl udělat model slánky a *vybočit z obvyklé šablony, podle níž se tehdy slánky prováděly*. Práci na slánce však Cellini přerušil a dokončil ji až pro francouzského krále Františka I., který, když ji poprvé spatřil, prý *vykřikl podivem a nemohl se na ni dost vynadávat*.⁸⁴ Ve Francii si na jedné straně získal velkou přízeň královu a královského dvora, na straně druhé k němu však zahořkla paní d'Étampes,⁸⁵ velmi blízká přítelkyně samotného krále, a to pravděpodobně proto, že jí Cellini nevzdával takové poklony

⁸⁰ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 53.

⁸¹ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 341.

⁸² Paolucci, Antonio: *Cellini*. 2000, s. 24.

⁸³ Slánka je tvořena dvěma figurálními postavami na oválném ebenovém podstavci, které představují Moře (Neptun) a Zemi (Gaia). Toto dílo je dokladem Celliniho bohaté fantazie. A ačkoli do postav ztělesňujících Moře a Zemi promítl svůj obdiv k antice, můžeme toto drobné ornamentální zlatnické dílo s dokonalou koncepcí přeplněnou detaily označit za výraz manýrismu, v jehož kontextu bývá Cellini často zmiňován. Dnes je slánka vystavena v Kunsthistorisches Museum ve Vídni.

Byla to nádobka oválného tvaru, asi dvě třetiny lokte dlouhá, celá ze zlata, zdobená ciselérskou prací. [...] jsem tam zpodobnil Moře a Zemi, dvě sedící postavy s nohama se proplétajícíma, tak jako se prolínají mořské zálivy s pevninou a výběžky pevniny s mořem. Podařilo se mi vskutku zachytit u obou postav toto půvabné podobenství. Moři jsem dal do pravé ruky trojzubec. Do levé pak jemně pracovaný koráb, který sloužil za schránku na sůl. Pod ním byli čtyři mořští koníci, kteří měli poprsí až k předním nohám koňské. Ostatní část těla byla rybí. Rybí ocasy proplétaly se v roztomilém obrazci. Na této skupině seděla v hrdém postoji mužná postava Moře. Kol ní byly rozličné druhy ryb a jiných mořských živočichů. Voda byla naznačena vlnami. Byla rovněž potažena krásným emailovým povlakem mořské barvy.

*Zemi jsem zpodobnil jako překrásnou ženu s rohem hojnosti v ruce, celou nahou, právě tak jako muže. Po její levé ruce jsem umístil příjemně pracovaný, miniaturní chrámek ionského stylu. To byla schránka na pepř. Kol ženštiny jsem zobrazil nejkrásnější tvory, které plodí země. Zemské útesy jsem zčásti poemailoval a zčásti nechal zlaté. Dílo jsem zasadil do podstavce z černého ebenového dřeva. Byl přiměřeně vysoký a měl jakousi obruubu. Na ni jsem umístil kol dokola čtyři zlaté postavičky ve více než středním reliéfu. Znázorňovaly Noc, Den, Soumrak a Svítání. Dále tam byly čtyři figurky téže velikosti, představující čtyři hlavní větry, částečně smaltované a tak čistě propracované, jak si jen možno pomyslit. (Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 388-389).*

⁸⁴ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 316.

⁸⁵ Anne de Pisseleu d'Heilly, známá jako vévodkyně d'Étampes.

jako samotnému králi. Snažila se dokonce o to, aby Cellini přízeň královu ztratil a byly mu odebrány jeho sochařské a zlatnické práce, na kterých umělec pracoval na královo přání, což Celliniho natolik vyvádělo z míry, až se několikrát ocitl v zajetí vzteku a nechal se opět unést unáhlenými a nerozváženými gesty (ze svého zámku, například, náhle vystěhoval jednoho svého nájemníka, jejího věrného služebníka). Nevraživost a nepřátelský vztah Madame d'Étampes vůči Cellinimu se stále prohlubovaly, Cellini však její nenávisť ještě popuzoval provokativními činy: když králi poprvé odhalil sochu Jupitera, nechal zahalené její ohanbí, aby to snad Madame d'Étampes nezostuzovalo. Zatímco se Cellini *smál pod vousy*, milenka krále byla uražena a byla si jista, že takový *bezvýznamný člověk*⁸⁶ a nevychovanec nemůže dál zůstat na královském dvoře. K její nesnášenlivosti přispěl i fakt, že byl v té době Cellini jednou z jeho modelek obviněn ze sodomie; vyvázl však bez trestu.

Mnoho nepřátel měl Cellini i v řadách umělců, a to především italských, kteří na něho pohlíželi skrz prsty, neboť on – jakožto uprchlík z florentské republiky – ihned po příjezdu na královský dvůr byl všemi považován za skutečně velkého umělce. A kdo nemohl strpět takovou konkurenci, byl především bolognský malíř Francesco Primaticcio, který očekával, že po smrti Rossa Fiorentina (který zemřel právě v ten samý rok, kdy král povolal Celliniho na svůj dvůr) převezme místo dvorního umělce.⁸⁷ A tak – jak sám Cellini říká – nestihl uniknout jednomu nebezpečí a už mu osud nachystal do cesty nové.

Ani ve Francii však nesetřval dlouho a v roce 1545 nasedl na koně a bez toho, aby vůbec pozdravil Františka I., který ho s takovou upřímností miloval a který ho, podle Celliniho slov, *vysvobodil z nespravedlivého žaláře*,⁸⁸ se vydal na cestu do Florencie, kde setřval prakticky až do své smrti. Utekl tedy ze země, která mu nabídla vše, po čem jako umělec od mládí toužil, a která mu dala velkou příležitost. Nakonec ale shledal, že *sono i francesi con italiani quasi tutti nemici mortali*, jsou Francouzi s Itálií téměř všichni úhlavními nepřáteli, jak píše ve svém *Trattato dell'oreficeria*, a že ačkoli se naučil francouzsky, místní zvyky, tradice a nálady mu nebyly vlastní.⁸⁹

Ve Florencii se setkal s velkovévodou toskánským, Cosimem I., jenž ho vítal s otevřenou náručí a jenž mu ihned po příjezdu zadal práci na soše *Persea*, dnes považované za jedno z nejslavnějších sochařských děl vůbec. Tímto momentem obrátil svou tvorbu převážně k sochařství a vytvořil značný korpus sochařských děl (*Ganimede e l'aquila*, *Apollo*

⁸⁶ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 394.

⁸⁷ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 54.

⁸⁸ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 417.

⁸⁹ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 56.

e *Giacinto*, *Narciso* nebo bronzovou bustu Cosima I.). Ve Florencii se potýkal s nevraživostí, kterou cítil k Bacciovi Bandinellimu, taktéž florentskému umělci a hlavně oblíbenci samotného Cosima I. Medicejského. S Bandinellim se Cellini znal celý život, v mládí se učil v dílně Bandinelliho otce a později se tito dva umělci potkali v Římě, ještě dřív než si Cellini získal náklonnost a ochranu Klimenta VII. Ve Florencii spolu vedli boje o vyšší provize a větší přízeň velkovévody a teprve když Bandinelli, podle Celliniho *nejprostší a nejbídnější chlap, jaký se kdy narodil*,⁹⁰ v roce 1560 zemřel,⁹¹ získal Cellini místo prvního umělce na medicejském florentském dvoře a byl dokonce jmenován řádným členem florentské *Accademia e Compagnia delle Arti del Disegno*, založené roku 1563 Cosimem I. de' Medici.

Jeho kolegové současníci však Celliniho považovali stále a jenom za pouhého zlatníka a neuměli ocenit jeho francouzskou praxi, kde se naučil novému umění, které je v dějinách nazýváno *manýrismus*. Své protivníky utišil nejprve vytvořením busty Cosima, z níž byl sám velkovévoda natolik nadšený, že Cellinimu navrhol, aby si svou dílnu z Ospedale degli Innocenti přestěhoval přímo do Palazzo Vecchia,⁹² a sochou Persea, kterou ve svém *Životě* nenazve jinak než *il mio Perseo*, můj Perseus. A ačkoli realizaci sochy provázelo několik neštěstí, Cellini sochu dokončil o devět let později a slavnostně vystavil v Loggia dei Lanzi. A ke slávě sochy přispělo právě snad i místo, na kterém se nachází: ve svém *Tratatto dell'oreficeria* Cellini s hrdostí uvádí, že *jeho* Perseus stojí mezi dílem Michelangelovým a Donatellovým, tedy umělců, kteří předčili antické mistry.

Napsáním *Života* a *Traktátů* si Cellini chtěl znovu získat uměleckou vážnost, naopak ale žil ve stále horších životních podmínkách. Umění v té době bylo stále více podrobno vládnoucí moci, církvi, a v tomto protireformačním ovzduší vzpurný Cellini jednoduše nechtěl své umění celé podrobit pouze zakázkám. Když pak roku 1558, kdy začal psát svůj *Život*, zemřel Karel V., jenž ho familiárně oslovoval vlastním jménem,⁹³ odešel s ním i celý svět, ve kterém Cellini žil jako přední postava uměleckých dějin. Svět, který umělec popsal ve svém životopise, je vlastně takovou nostalgií, vzpomínkami na ztracený zlatý věk jeho mládí. Neboť šedesátá léta, ve kterých Cellini prožívá poslední léta svého života, jsou pak naprosto rozdílná: Itálie je pod přísnou nadvládou Filippa II. Španělského, v protireformačním ovzduší

⁹⁰ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 452.

⁹¹ *A říkalo se, že příčinou jeho smrti bylo kromě jeho nepořádného života též rozhořčení nad ztrátou mramoru.* (Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 509.) Neboť velkou nevraživost cítili k sobě oba umělci právě i kvůli jednomu *překrásnému mramoru*, který se oba snažili horlivě získat.

⁹² Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 58.

⁹³ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 218.

panuje inkvizice a Florencie, kde se nachází Cellini, je v podstatě v úpadku. Renesance zkrátka začíná být pomalu ale jistě už pouhou vzpomínkou.⁹⁴

3.4 Stáří

Poslední epochu svého života začíná Cellini zcela nečekaně přijetím nižšího svěcení⁹⁵ a založením rodiny. V roce 1561 se mu narodil syn a rok nato se tajně oženil s jeho matkou Pierou de' Parigi, ženou, která se už dlouho starala o jeho florentský dům a se kterou měl nakonec celkem pět dětí, Celliniho budoucích dědiců. Během jeho rozverného života se mu však narodili i nejméně další tři nelegitimní potomci: jeden v Paříži a další dva ve Florencii.⁹⁶

Ještě předtím ho však roku 1552 Cosimo I. de' Medici pověřil úkolem, aby v Římě přiměl Michelangela k návratu do Florencie. Michelangelo, který sám sebe považoval za dobrovolného exulanta, se ale do Florencie už nevrátil. Cellini navíc sledoval na cestě do Říma spíše osobní důvody, než aby se snažil vyhovět Cosimovi. Faktem je, že podnikl cestu do Říma především proto, aby se setkal s Bindem Altovitim, bohatým florentským bankéřem a mecenášem umění, a vymohl si své peníze, které mu náležely za bronzovou bustu, kterou pro něho zhotovil roku 1550 a o níž vyjádřil své kladné mínění sám mistr Michelangelo.⁹⁷ Ani v tomto případě však Cellini nepochodil a vrátil se do Florencie se slovy, že konečně pochopil, *jak dalece lze důvěřovat obchodníkům*.⁹⁸

Finanční potíže, které začaly v padesátých letech, pronásledovaly Celliniho až do jeho smrti a přivedly ho až do tak žalostné situace, že byl kolikrát dokonce nucen prosit o almužnu nebo kousek chleba pro svou rodinu.⁹⁹ Ve stáří už ho nepodporovali žádní mecenáši a sám o sobě ve svých sonetech mluvil jako o *povero, afflitto, vecchio, sventurato*,¹⁰⁰ ubohém, sklíčeném, starém a nešťastném muži. S nelibostí sledoval úspěchy svých konkurentů, často pouze průměrných umělců, kteří převzali jeho místo u dvora. V době, kdy psal svůj životopis, pracoval na mramorovém *Krucifixu* (dnes uloženém v Museo Escorial v Madridu), jenž měl

⁹⁴ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 2–3.

⁹⁵ Tato konverze k náboženské víře zůstává záhadou i pro mnohé historiky umění a literatury, kteří jsou zajedno v názorech, že ačkoli v jeho sonetech i v *Životě* můžeme spatřit duši člověka zužovaného náboženskými otázkami, není přímo na místě mluvit o duchovní krizi. Je možné se domnívat, že si to pouze vyžadovala doba. (Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 69).

⁹⁶ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 61.

⁹⁷ Ukázka z dopisu, který adresoval Michelangelo Cellinimu: *Benvenuto, mnoho let jsem vás znal jako nejslavnějšího zlatníka, o němž kdy svět slyšel. Nyní poznávám, že jste právě takovým sochařem. Pan Bindo Altoviti ukázal mi svůj bronzový portrét a řekl mi, že je dílem vašich rukou. Velmi se mi líbil. Litoval jsem jen, že má špatné osvětlení, neboť kdyby byl správně umístěn, vynikl by teprve v celé své kráse*. (Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 467–468).

⁹⁸ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 470.

⁹⁹ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 65–67.

¹⁰⁰ Cellini, Benvenuto: *Opere*. 1971, s. 854.

být původně hrobkou samotného autora. Není tedy úplně na místě se domnívat, že se dal na literární dráhu proto, že neměl už co na práci. Právě naopak. Tento jeho krucifix, vytesaný z jednoho jediného kusu mramoru, je zařazován mezi jeho největší díla a za jedno z nejvýznamnějších děl katolického posttridentismu.¹⁰¹ On sám považuje toto dílo za *neobtížnější práci, jaká kdy byla na světě vytvořena*.¹⁰² Nikdo mu práci na krucifixu nezadal, nicméně na něm pracoval s neúprosnou vytrvalostí mezi lety 1556 a 1562. A právě proto, že byl dílem nesmírně vytížen, rozhodl se svůj *Život*, který počal psát svou vlastní rukou, začít diktovat svému mladému pomocníkovi jménem Michele Vestri di Pieve Groppine, aby ho to příliš nezdržovalo od jeho sochařské práce.¹⁰³

Ačkoli bychom mohli dnes s odstupem říci, že byl Cellini-umělec v posledních letech svého života, kdy pracoval na dílech svobodně a nezávisle na donátorovi, jeho i dobovém vkusu, velmi moderní a pokrokový, sám viděl velikost umělce – a v souladu s dobou, ve které žil – v závislosti na důležitosti dvora, pro který pracoval, proto toto vyloučení z veřejného života vnímal s velkou hořkostí. Renesanční umělci tvořili ve velké většině pouze to, co jim bylo zadáno, a to, že *byli pod nátlakem, je součástí jejich historie*.¹⁰⁴

Navzdory chudobě, smrti svých dětí (syn Giovanni zemřel v pouhých dvou letech, jeho sestra Elisabetta rok po narození), všem nepříjemnostem, bolestem, mrzutostem a v neposlední řadě finančním persekucím, které vyplňovaly celé umělcovo stáří, Cellini zemřel na dobové poměry v celkem vysokém věku, v nedožitých jednasedmdesáti letech 13. února roku 1571, právě ve chvíli, kdy pracoval na své další soše, na *Junovi*. Ani rodinná neštěstí, ani soudní tahanice, ani starosti spojené se stářím tedy neodpoutaly umělce od jeho celoživotní vášně, od umění, které mu nebylo lhostejné ani na smrtelném lůžku, kdy krátce před smrtí, 18. prosince 1570, učinil dědicem všech svých sochařských děl *finite et non finite*, dokončených i nedokončených, Franceska de' Medici, následovnicka Cosima I.

Benvenuto Cellini byl pohřben v kostele Santissima Annunziata ve Florencii a spolu s ním odešel ze světa jeden z nejvýznamnějších umělců své doby.

¹⁰¹ Paolucci, Antonio: *Cellini*. 2000, s. 13.

¹⁰² Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 250.

¹⁰³ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 8–9.

¹⁰⁴ Burke, Peter: *Italská renaissance*. 1996, s. 9.

4 Fenomén auto- a biografii

Jestliže je *Život Benvenuta Celliniho* považován za jednu z nejlepších knih svého žánru a za vůbec první skutečnou autobiografii, nemůže už být Cellini považován za prvního, kdo pomyslel na to zanechat o sobě svědectví.

V 15. století rychle přibývá plně vyspělých jedinců, u nichž se naplno rozvíjí nejduchaplnější individualismus. V kontextu Itálie můžeme mluvit o takzvaném *uomo universale*, všestranném člověku. Jsou to lidé, kteří se bravurně pohybují hned v několika oblastech života současně a navíc se dokážou v té které oblasti svébytně prosadit a vyniknout svým uměním a svým bystrým duchem.

Svou představu o dokonalém univerzálním renesančním člověku, který je schopen bojovat i tančit, malovat i zpívat, psát básně i radit svému vládci, vykreslil ve svém *Dvořanovi* (1528) hrabě Baldassare Castiglione. Oslňujícími příklady jsou, jak známo, Leonardo da Vinci a Michelangelo,¹⁰⁵ nad všemi ale vyniká postava Leona Battisty Albertiho. Alberti byl nejen výtečný humanista, architekt či matematik. Jeho silné stránky lze spatřovat i v oblasti hudby, sportu či práva. *Naučil se zkrátka všem dovednostem světa.*¹⁰⁶

Celliniho bychom rozhodně mohli také považovat za jednoho z nejvšestrannějších renesančních lidí: byl zlatník, sochař, obránce na střeše Andělského hradu, ve stáří byl dokonce pověřen nákresy opevnění Florencie; a jen málo jeho kolegů-umělců získalo jako on také pověst spisovatele: Bramante, Bronzino a Raffaello se jen pokoušeli veršovat, Cennini, Ghiberti, Filarete, Palladio a architekt z Bologne Sebastiano Serlio se proslavili více svým uměním, než svými traktáty, a také Celliniho rival Bandinelli je známější svým sochařským dílem, než vlastním životopisem. A zatímco Michelangelovy básně jsou slavné, ale rozhodně nezastíní jeho umělecké dílo, Vasari je známější svými životopisy umělců spíše než vlastními malbami, sochařskými díly a architekturou.¹⁰⁷

Vývoj jedince a individualismu s sebou nese také umělcovo uplatnění a slávu v moderním slova smyslu. S tímto fenoménem se pochopitelně rozšiřuje i psaní auto- a biografii, které doslova překypují dovednostmi a výjimečnostmi těchto všestranných lidí, kteří

¹⁰⁵ Michelangelo, ačkoli je příkladným všestranným člověkem, který v každém oboru vynikal nade všemi, ale na universalismus nevěřil: když maloval Sixtinskou kapli, naříkal, že malba není jeho oborem a nepřestával namítat, že je pouze sochařem.

¹⁰⁶ Burckhardt, Jacob: *Kultura renesance v Itálii*. 2013, s. 107.

¹⁰⁷ Burke, Peter: *Italská renesance*. 1996, s. 71.

dalekosáhle překračují rámec prostého diletantismu. Humanismus, jeho porozumění a oslavy člověka a jeho díla, daly Cellinimu přesvědčení, že je nezbytné, aby právě i on napsal svůj životopis a podělil se tak o to, jak přišel ke svému úspěchu.

Pro pochopení vývoje tohoto druhu literatury je však potřeba se vrátit ještě asi o dvě staletí zpět. V průběhu celého Quattrocenta to nejprve byly různé kroniky a spisy, kterých se přibližně stovka dochovala jen z Florencie.¹⁰⁸ Tento druh literatury byl v té době nazýván *ricordanze*, což lze překládat jako memoranda nebo pamětní zápisy. Jednalo se především o spisy obchodníků, kteří si pečlivě zapisovali vše, co se týkalo městských záležitostí či jejich obchodu. Zaznamenávali si především čísla a účty, tedy jednoduše to, pod čím bychom si dnes mohli představit účetnictví. Tyto spisy však mají většinou jen malou literární hodnotu a už vůbec nemůžeme mluvit o hodnotě narativní. Zmínky o rodině (svatbách, křtinách, pohřbech) v nich buď neexistují, nebo jen velmi zřídka. Situace není jiná, ani pokud se podíváme na dokumenty potenciálně autobiografické: na dopisy a deníky. Ani ty od Leonarda či Michelangela nezapadají do narativní literatury, ale podávají svým čtenářům informace spíše z oblasti jejich profese.¹⁰⁹

V době italských komun došlo k velkému rozmachu kronik, tedy chronologicky sepsaných dějinných událostí, tak aby jednotliví autoři co možná nejvíce přispěli ke slávě svého města nebo panovnického domu. Jedním z nejslavnějších kronikářů byl Giovanni Villani (1280–1348), který se aktivně účastnil politického života ve svém rodném městě Florencii, a který své bohaté vědění zužitkoval právě při psaní kroniky města Florencie, nazvané *Nova Cronica*, na níž následně pracoval i jeho synovec Filippo Villani, mimo jiné autor kroniky *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, Knihy o původu města Florencie a jejích slavných občanech.¹¹⁰ Jak už napovídá název této poslední kroniky, i v těchto dějepisných knihách se samozřejmě setkáváme s nejvýznamnějšími občany a nezřídka kdy také s básníky či malíři. Tito kronikáři a následně humanisté si uvědomovali, že – pokud o svém životě nezanechali záznamy samotní umělci, spisovatelé či jiné významné osobnosti – jejich životy nesmí upadnout v zapomnění: vedle Giovanniho Boccaccia (1313–1375), který napsal biografický spis *Trattatello in laude di Dante* (Život Dantův), to byl

¹⁰⁸ Burke, Peter: *Italská renesance*. 1996, s. 215.

¹⁰⁹ Guglielminetti, Marziano: *Memoria e scrittura*. 1977, s. 292–293.

¹¹⁰ Pelán, Jiří et al.: *Slovník italských spisovatelů*. 2004, s. 725.

například Antonio di Tuccio Manetti (1423–1497), autor *Vita di Filippo di ser Brunellesco*, Života Filippa Brunelleschiho.¹¹¹

Auto- a biografie se pak začaly rozšiřovat především spolu s humanismem. Mezi prvními umělci, kteří chvíli před Cellinim měli tyto ambice, to byl Lorenzo Ghiberti (1378–1455), autor *Commentari*,¹¹² životopisů florentských a sienských trecentistů, které zakončil svou vlastní obsáhlou biografií.¹¹³ Je to vlastně historie umění zkoncipovaná jako série autobiografií, jejímž modelem se o sto let později inspiroval i svého času nejslavnější životopisec Giorgio Vasari, autor, jenž v závěru svých *Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori* přiznává *non piccolo aiuto*, nemalou pomoc, dílům *di Lorenzo Ghiberti, di Domenico Grillandai e di Raffaello da Urbino*,¹¹⁴ které některé doslova, některé méně, dokonce citoval.¹¹⁵

Dalším v řadě byl sochař a malíř medicejského kruhu Baccio Bandinelli (1488–1560), který začal psát své *Memoriale* roku 1552 (tedy dva roky po první edici Vasariho *Vite*). Umělec se řadí vedle Michelangela, Raffaella, Vasariho a Celliniho mezi mistry celé generace umělců Cinquecenta a jako konkurence a úhlavní nepřítel je mimo jiné i protagonistou Celliniho životopisu. Cellini o něm ve svém *Životě* pravil, že je *skrz naskrz zlomyslný*,¹¹⁶ a ještě hůře hovořil o jeho díle, soše *Ercole e Caco*, která stojí na Piazza della Signoria před Palazzo Vecchio po boku Michelangelova *Davida*.

Slavná tato (florentská – pozn. aut.) *škola* tvrdí, že by *Herkulovi* nezbylo ani tolik *lebky, kam by se vešel mozek, kdyby mu ustříhali vlasy. Dále, že nelze rozeznat, je-li to tvář lidská či tvář lva neb vola, že se nedívá na to, co dělá, a že je hlava tak nešikovně a nevkusně nasazena na krku, že nikdy nebylo nic horšího spatřeno. [...] A to je nejčastější a nejhrubší omyl, kterého se dopouštějí nevyučení a tuctoví umělci z lidu.*¹¹⁷

Bandinelli měl podle Vasariho sice špatnou vlastnost *dire sempre male e biasimare le cose altrui*, vždy pomlouvat a kritizovat díla ostatních, to mu však nebránilo mluvit o něm

¹¹¹ Altieri Biagi, Maria Luisa: *La Vita del Cellini. Temi, termini, sintagmi.*, in Autori vari: *Benvenuto Cellini artista e scrittore*. 1972, s. 64.

¹¹² Guglielminetti, Marziano: *Memoria e scrittura*. 1977, s. 295–296.

¹¹³ Altieri Biagi, Maria Luisa: *La Vita del Cellini. Temi, termini, sintagmi.*, in Autori vari: *Benvenuto Cellini artista e scrittore*. 1972, s. 99.

¹¹⁴ Vasari, Giorgio: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. s. 780.

¹¹⁵ Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*. 1976, s. 27.

¹¹⁶ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 448.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 450–451.

jako o *artista di fama eterna*,¹¹⁸ umělci neutuchající slávy. Jeho životopis je – po životopisu Michelangea, Vasariho a Raffaella – nejdelším z celého Vasariho díla a je tedy zřejmé, že ho Vasari považoval za umělce, který si zaslouží obdiv.

Vyplenění Říma se vedle Celliniho účastnil i jiný slavný životopisec, jehož paměti zůstaly po celá tři staletí nevydány. Napsal je v půlce Cinquecenta žák Michelangela, Raffaello Sinibaldi da Montelupo (1505–1566), který zde vypráví, na rozdíl od Ghibertiho a Bandinelliho, už skutečně o událostech, které mu zůstaly na paměti a které jsou mu nejdražší.¹¹⁹ Podobně jako Cellini do své knihy mimo jiné zahrnul i největší událost dějin papežského státu: sacco di Roma,¹²⁰ během něhož – jak píše Cellini – se *ustrašeně krčil v rohu a nebyl schopen jediného hnutí*.¹²¹ Tento životopisec už ale nepatří mezi Celliniho předchůdce. Raffaello da Montelupo byl Celliniho současníkem a začal psát svou autobiografii dokonce později než Cellini.¹²²

Ačkoli se časem v těchto kronikách a oslavných spisech začala vedle uměleckých zásluh objevovat i vyprávění z života autorů samotných, pro narcistního Celliniho byl tento úmysl prvoplánový. On jako protagonista, jako umělec-génius, výrazně dominuje nad všemi ostatními postavami. Navíc jeho autobiografie nabývá naprosto jiného rázu, neboť Cellini zde nepopisuje pouze chronologický sled událostí ze svého života, ale nikdy si neodpustí vlastní komentář, vlastní mínění o sobě samém: jeho *Život* je plný omluv nebo lítostí nad svou vlastní osobou, plný obdivů nad svou obratností a dovedností, plný opěvování a spokojenosti nad sebou samým, chlubí se neustále, že jako jediný z umělců zná nejlepší technické postupy, které sám objevil, že jako jediný umí použít svého *důvtipu*¹²³ a tak dále. A protože to byl umělec, nevynechává samozřejmě ani popis svých děl, ale na rozdíl například od Ghibertiho či Bandinelliho, kteří se omezovali pouze na shrnutí svých naplánovaných či dokončených projektů, Cellini se vši pompézností popisuje i samotný vznik díla. Neopomíná zdůraznit ani to, že se mnohdy vznik jeho děl neobešel bez komplikací, ale že vždy dokázal danou situaci vhodně vyhodnotit, že jeho dílo bylo vskutku hodno obdivu a že se na něho chodili do jeho umělecké dílny dívat samotní mecenáši.¹²⁴

¹¹⁸ Vasari, Giorgio: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. s. 562.

¹¹⁹ Guglielminetti, Marziano: *Memoria e scrittura*. 1977, s. 307.

¹²⁰ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 101-110.

¹²¹ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 250.

¹²² Guglielminetti, Marziano: *Memoria e scrittura*. 1977, s. 307.

¹²³ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 456.

¹²⁴ Guglielminetti, Marziano: *Memoria e scrittura*. 1977, s. 358.

Jemu zkrátka životopis dobře posloužil k tomu, aby svým čtenářům sdělil nejdůležitější zprávy o své existenci. A jak uvidíme v další kapitole této práce, Cellini navíc svým dílem přesáhl hranice prosté autobiografie.

5 Život Benvenuto Celliniho

*Všichni lidé bez rozdílu, kteří vykonali něco znamenitého, nebo aspoň takového, že to za znamenité možno považovati, měli by, jsou-li pravdomluvní a poctiví, vylíčiti vlastního života běh; ale neměli by takový pěkný úkol začínati dříve než překročili čtyřicátý rok věku svého.*¹²⁵

Dovršením osmapadesáti let začal Cellini psát svůj *Životopis* objímající celých šedesát dva let umělcova bouřlivého života, který prožil v ještě živější Itálii zmítané válkami.¹²⁶ V té době je Cellini už stár, o životě už si nedělá iluze, cítí se unavený a zbídačený: *mesto, spennachiato, umile e rotto*.¹²⁷ Už to není ta *terribilissima persona*,¹²⁸ jak ho popisuje Giorgio Vasari ve svých *Životech nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů*. Tento florentský životopisec ho mimoto zpodobnil i na jedné ze svých fresek ve florentském Palazzo Vecchio.¹²⁹ Jeho korpulentní postavu oděl do černého pláště a příznačně ho zobrazil s nenávisťným pohledem. Sám sebe Cellini popsal, v *Životě* i jinde, jako náladového a despotického. Vasariho freska se tedy pravděpodobně od skutečnosti příliš neliší a toto jeho zobrazení neovlivňuje ani fakt, že Celliniho neměl vůbec v oblibě.¹³⁰ Rád neměl ani Cellini Vasariho. Jednou o něm dokonce promluvil jako o *Giorgetto Vassellario aretino dipintore*¹³¹ a jindy jako o *empio botolo*,¹³² hanebném psu. Kdyby měl Vasari na výběr, možná by na svou fresku Celliniho mezi slavné umělce Cosimova dvora nezařadil; ale jak by mohl zapomenout na autora slavného *Persea*, považovaného za jednu z nejkrásnějších soch Florencie? Navíc Vasari, jako autor životopisů významných umělců, měl určitý závazek k historii a musel být ve svém výběru objektivní.

Zda dal popud ke vzniku díla Celliniho bezprostřední charakter či něco jiného se můžeme jen domnívat, z této narcistické autobiografie však snadno vyčteme autorovu

¹²⁵ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 1.

¹²⁶ Italské války (1494–1559). Mocenský konflikt mezi Francií a římskoněmeckými císaři o Itálii. Války skončily tzv. cambrským mírem, který zbavil Francii všech nároků na neapolský trůn a potvrdil hegemonii Habsburků v Itálii.

¹²⁷ Cellini, Benvenuto: *Opere*. 1971, s. 889.

¹²⁸ Vasari, Giorgio: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. s. 760.

¹²⁹ Freska se nachází v sále věnovaném Cosimovi I. de' Medici. Vedle Celliniho jsou zde vyobrazeni další významní umělci dvora, např. řezbář Giovambattista del Tasso, Celliniho přítel, který mu asistoval koncem čtyřicátých let u odlévání *Persea*, il Tribolo, Nanni Ungero, Giovan Battista Ballucci, Baccio Bandinelli, Bartolomeo Ammannati. (Paolucci, Antonio: *Cellini*. 2000, s. 7).

¹³⁰ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 1.

¹³¹ Cellini, Benvenuto: *Opere*. 1971, s. 263.

¹³² Paolucci, Antonio: *Cellini*. 2000, s. 7.

samolibost a snahu stvrdit tak důležitost své existence. Cellini chtěl dát vědět světu o své výjimečnosti a důležitosti, kterou hrál v dějinách, věděl, že pouze jeho umění ho může učinit nesmrtelným. Proto ne pouhou náhodou začíná psát svůj *Život* v dobách, kdy se objevují mezi ním a jeho vlivným ochráncem Cosimem I. první neshody a rozepře. Snaží se svým dílem znovu získat náklonnost a přízeň, neboť se mu stýská po okázalostech, kterých se mu dostávalo ve Francii, a po králi, který si ho natolik vážil, že ho oslovoval *mon ami*, můj příteli.¹³³

Na *Život* bylo vždy nahlíženo izolovaně jako na dílo, které nezapadalo do žádné literární a lingvistické konvence. Tato nesmírná originalita však není připisována Cellinimu, který by se snad chtěl vědomě vyhnout jakékoli tradici, ale je interpretována jako náhodná, spontánní. V oblasti literatury byl neznalý a nevzdělaný, ve svém rodném městě tolik bohatém na talenty, přirozený intelekt a tolik prosyceném literaturou však byl neustále konfrontován s velkými autory, jako byl Dante či Petrarca, a byl ve styku s některými významnými literáty doby, s Bembem, Varchim, Alamannim a jinými.¹³⁴ Navíc jako renesanční umělec byl políbený inspirací a kreativitou a jeho bohatá znalost rodné florentštiny dala vzniknout tomuto nesmírně osobitému dílu, které je protkané Celliniho kolokviálním stylem s nepravidelnou syntaxí a idiomy, jeho často hrubým jazykem a jeho uchvacující schopností vypravovat a popisovat situace. Snad nikdo nebyl schopný přenést na papír Cinquecento s takovou upřímností, živostí a bezprostředností. Nejde však pravděpodobně o vědomě antikonformní, nebo dokonce rebelský, postoj, ale – jak shodně literární kritikové od Barettiho přes De Amicise až po Vosslera říkají – zkrátka píše přirozeně tak, jak mu slova přicházejí na jazyk.¹³⁵ Daleko od pravdy nebude jistě ani tvrzení, že jazyk, jakým je *Život* napsaný, není – vzhledem k tomu, že dílo diktoval – příliš odlišný od Celliniho každodenní mluvené řeči.¹³⁶

Svůj rukopis v roce 1559 Cellini poslal věhlasnému literátu a příteli B. Varchimu,¹³⁷ aby si jej přečetl a případně upravil. Varchi Celliniho autobiografii – právě pro její nestandardní postupy a anomálie – odmítl upravovat a následně vydat se slovy, že se mu Celliniho jednoduchá a upřímná mluva k *Životu* vlastně hodí více *in cotesto puro modo, che*

¹³³ Gatto, Vittorio: *Benvenuto Cellini. La protesta di un irregolare*. 2012, s. 9–10.

¹³⁴ Carrara, Enrico: *Introduzione*. in Cellini, Benvenuto: *Opere*. 1971, s. 18.

¹³⁵ Altieri Biagi, Maria Luisa: *La Vita del Cellini. Temi, termini, sintagmi.*, in Autori vari: *Benvenuto Cellini artista e scrittore*. 1972, s. 61–62.

¹³⁶ Carrara, Enrico: *Introduzione*. in Cellini, Benvenuto: *Opere*. 1971, s. 28.

¹³⁷ Benedetto Varchi (1503 Florencie – 1565 tamtéž), člen Accademia Fiorentina a univerzitní profesor. Ve sporech o podobu spisovného jazyka hájil klasicizující pozice blízké Bembovi.

essendo rilimato e ritocco da altrui,¹³⁸ v této čisté podobě, než vypilované a upravené jinými. Odmítl jej však možná právě proto, že s ním nechtěl mít nic společného. Neboť *Život*, zvláště pak poslední část odehrávající se ve florentském medicejském kruhu, byl příliš odvážný a netaktní, a tudíž by pro někoho mohl být nepohodlný, a to zvláště pro florentského vévodu Cosima I., jehož *způsoby* jsou podle Celliniho *spíše obchodnické než vévodské*,¹³⁹ a kterého Cellini popsal jako nestabilního a rozmarného, jako protiklad důstojného Františka I. Charakter Celliniho rukopisu byl zkrátka považován za nekonformní a nevyhovující, protože vynášel na povrch chování mocných a vlivných lidí své doby.

Cellini psal *Život* mezi lety 1558 a 1566, s malou přestávkou v roce 1562. Z jakého důvodu odložil psaní, není známo, možná šlo o pochybnosti nad samotným textem poté, co ho odmítl Varchi upravovat, ale to jsou pouhé domněnky. Každopádně si ani v této odmlce neodepřel své spisovatelské ambice a začal pracovat na svých *Trattati dell'oreficeria e della scultura*, které byly vydány roku 1568. Jsou to umělecké příručky, ale přehlédneme-li jejich technicko-didaktickou funkci, impuls, který vedl megalomanského Celliniho k jejich sepsání, je bez pochyby taktéž autoapologický.

Conosciuto quanto e' sia dilettevole a gli uomini il sentire qualche cosa di nuovo – píše v úvodu *Dell'oreficeria* - *quest'è stata la prima causa che mi ha mosso scrivere. E la seconda causa (forse la più potente) è stata che, sentendomi fortemente molestare lo intelletto per alcune mie fastidiose cause, le quali in questo mio piacevole discorso modestamente io le farò senire, e son certo che le moveranno i lettori grandemente a compassione, e a sdegno non piccolo ancora con la causa di tal causa.*¹⁴⁰ Protože vím, jak je milé člověku dozvědět se něco nového, byl to také důvod, proč jsem se chopil pera. A druhou pohnutkou (možná tou silnější) bylo, že byly mé myšlenky stále pronásledovány nepříjemnými sváry, které v mé potěšující řeči skromně dám vědět světu, a jsem si jist, že vyvolají ve čtenáři veliký soucit a nemalý hněv za to, jak bylo se mnou zacházeno.

Také *Trattati*, podobně jako *Životopis*, jsou svědectvím lidské psychiky, na kterou měla bezpochyby vliv dobová atmosféra a nestálá a proměnlivá doba, ve které Cellini žil a pracoval: epocha, ve které probíhal složitý vývoj myšlenek, zvyků i dobového vkusu. Zatímco své mládí Cellini prožil v medicejské Florencii a v Římě Klimenta VII., kde panovala renesance, ve stáří žil v atmosféře protireformace. Svá literární díla tudíž tvořil z podstatné

¹³⁸ Cellini, Benvenuto: *Opere*. 1971, s. 985.

¹³⁹ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 419.

¹⁴⁰ Cellini, Benvenuto: *Opere*. 1971, s. 593.

části ve věku, kdy se renesance uchylovala k manýrismu. A *Trattati* jsou svědectvím tohoto světa. Ačkoli se na jejich stránkách autor odvolává (a to obsáhleji než v *Životě*) na svá zlatnická a sochařská díla, nemají podobu traktátů jako takových. Ve své podstatě jsou to spíše komentáře a vzpomínky zlatníka a sochaře, kde autor pyšně vyjadřuje svou nepřekonatelnou *virtù* umělce.¹⁴¹ Stejně jako v *Životě* i zde Cellini popisuje nepříjemnosti, které ho provázely při umělecké činnosti, a i zde se snaží ve čtenáři vzbudit soucit a hněv kvůli nespravedlnostem a bezpráví, které se mu udály v jeho vlastní rodné zemi. Občas dokonce přepisuje epizody jednou napsané v *Životě*.¹⁴²

Ale i on sám si je vědom, – jak píše ve svém *Trattato dell'oreficeria* –, že jedině *Život* je dílo, ve kterém má být uchováno vyprávění o jeho osudu a které mu má navrátit slávu, které se už netěšil: *standomi così disperato, ho reputato che questo mio male venissi da gli influssi celesti che ci perdominano, però io mi messi a scrivere tutta la mia vita e l'origine mio e tutte le cose che io avevo fatte al mondo*,¹⁴³ protože jsem byl tolik zoufalý, usoudil jsem, že tato moje bolest má původ v nebeské moci, která nás ovládá, a proto jsem se jal zaznamenat celý svůj život a svůj původ a všechny věci, které jsem na tomto světě vykonal.

Ačkoli všechna svá díla Cellini, jakožto představitel dokonalé manýry, vždy vyšperkoval k dokonalosti, jeho *Život*, který měl být památkou na něj a na jeho dílo, zůstal nedokončený. Navíc v 17. století upadl v zapomnění a teprve až asi o sto let později, v roce 1728, byl poprvé vytisknut v Neapoli zásluhou Antonia Cocchiho. Jedinečnost mu poprvé přiznal roku 1764 až Giuseppe Baretti v časopise *Frusta letteraria*. Mluvil o něm jako o příjemném, potěšujícím čtení, ve kterém Cellini vytváří obraz prostředí a postav ve své přirozené surovosti.¹⁴⁴ Popularitu si však získal až v 19. století, kdy jej v souvislosti se sílícím zájmem o renesanci přeložil z angličtiny¹⁴⁵ do němčiny J. W. Goethe a vydal ho 1803 s úvodním komentářem věnovaným kulturní a politické situaci 16. století.¹⁴⁶

Jak už bylo řečeno, ve středu Celliniho životopisu nestojí rušná doba, ale pouze Cellini sám, jeho autoportrét, který se snaží vylíčit s neskrývaným potěšením. Je to kronika jeho života, ve které umělec sumarizuje svůj pohled na svět. Oslavně líčí události ze svého života, a to také epizody plné výtržností a zlořádů. A právě díky tomuto vypjatému a neskrývanému

¹⁴¹ Carrara, Enrico: *Introduzione*. in Cellini, Benvenuto: *Opere*. 1971, s. 12–13.

¹⁴² Guglielminetti, Marziano: *Memoria e scrittura*. 1977, s. 384–385.

¹⁴³ Cellini, Benvenuto: *Opere*. 1971, s. 680.

¹⁴⁴ Borsellino, Nino: *Cellini scrittore*. in Autori vari: *Benvenuto Cellini artista e scrittore*. 1972, s. 21.

¹⁴⁵ Do angličtiny bylo dílo poprvé přeloženo už v roce 1771. (Paoluci, Antonio: *Cellini*. 2000, s. 7.)

¹⁴⁶ Macura, Vladimír a kol., *Slovník světových literárních děl*. Praha: Odeon, 1988, 165.

subjektivismu se Celliniho kniha řadí k významným projevům renesančního životního názoru a představuje jednu z prvních prací novověké memoárové literatury.¹⁴⁷ Vyprávění o vyplnění Říma v roce 1527, během něhož Cellini zastával funkci dělostřelce na střeše Andělského hradu, a pasáže, ve kterých líčí svá bezprostřední jednání, která mnohdy skončila vraždou, či jeho útěk z vězení, nicméně dávají knize rozhodně jinou dynamiku, než kterou má prostá autobiografie.

Autobiografií je míněno dílo, jehož obsah je založen na autorově vlastním životu, na popisu událostí, které byly pro samotného autora něčím důležité a měly tak vliv na jeho další život. A ačkoli Celliniho *Vlastní životopis* bývá v tomto kontextu zmiňován, v mnohém se od běžných autobiografií liší. Není to pouhý životopis v užším slova smyslu, Celliniho autobiografie není pouze vylíčením historie autora samotného. V knize je spousta dalších osudů a událostí, nespočetně odboček. A navíc pokud čteme Celliniho *Život*, máme pocit, jako bychom byli součástí těchto událostí, jako bychom byli součástí příběhu. Lehko si představíme soudobé zlatnické dílny, temné ulice, kde na každém kroku číhá nebezpečí, živé dialogy mezi autorem a vysokou společností, které Cellini do posledního písmene tlumočí. Zkrátka máme pocit, jako bychom četli román, jehož hlavním protagonistou je dobrodružný hrdina, hédonista a vrah.

V tomto kontextu nelze přehlédnout s jakým exhibicionismem a hyperbolou byl *Život* napsán, což často vedlo k pochybnostem o jeho pravdivosti. Dnes se však tíhne k názoru, že toto spontánní a živé dílo mluví v podstatě pravdu. Různá historická zkoumání potvrzují především technicko-umělecký aspekt vzniku uměleckých děl (použití materiálů, technik, dohody mezi zadavateli zakázek a umělci, zapojení pomocníků atd.). Nedůvěryhodnost naopak spočívá především v jeho exhibicionismu a absolutní absenci jakékoli sebekritiky.¹⁴⁸

*Nemá ani stínu mravního smyslu, nerozeznává dobro a zlo a často se vychloubá zločiny, které nespáchal. Je to lhář, vychloubáč, smělec, drzoun, klepař, zpustlík, podvodník a pod zástěrkou neodvislosti služebník těch, kdo mu platí.*¹⁴⁹

Cellini tak vnesl do literatury život a spisovatelovu svébytnost. Sám vytvořil endemický pohled na svou osobnost nahlízející na sebe jako na člověka prudkého a mnohdy

¹⁴⁷ Macura, Vladimír a kol., *Slovník světových literárních děl*. 1988, s. 164.

¹⁴⁸ Paolucci, Antonio: *Cellini*. 2000, s. 11–13.

¹⁴⁹ De Sanctis, Francesco: *Dějiny italské literatury*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 386.

násilnického. Byl zkrátka pravým opakem vytříbeného dvořana Castigliona, svého současníka.¹⁵⁰

5.1 Bouřlivý život Benvenuta Celliniho

Cellini byl velmi rozporuplným člověkem, v jeho těle jako by žily dvě osobnosti: na jedné straně vyrovnaný, uvážlivý umělecký duch, který dovedl k dokonalosti i to nejjemnější dílo, na druhé straně v duplicitě osobnost, které bylo vlastní násilí a přehnané vychloubačství. Byl to muž posedlý démonem, nepokojný a nestálý, což se dá lehce spatřit v jeho neustálých cestách mezi Florencí, Římem, Paříží, Benátkami a Ferrarou. Nicméně jeho umělecká schopnost, jeho píle a jeho obětavost byly mimořádné, což dokazují práce pro francouzského krále a *jeho* Perseus. Byl to člověk neposedný, kterého se během chvíle zmocnila slepá impulzivita, která se navíc často zvrhla v násilí. Vraždy a krvavé rvačky, kterých se účastnil, nebyly předem naplánované či promyšlené, ale byla to náhlá a nekontrolovatelná vznícení hněvu. Je skutečně překvapivé, jak Cellini jako zlatník s tak jemnou prací mohl žít v jednom těle s tak drsným individuem, jakým byl jako člověk. Tento rozpor mezi jeho uměleckým a každodenním životem však není ojedinělým případem v životě renesančního umělce. Proto také někteří historikové vymezují renesanci jako epochu mezi středověkem a měšťanskou společností, jako jakýsi přechodník mezi starým feudálním světem a světem novým; tedy světy, které i v době vrcholné renesance byly stále v platnosti oba, a ačkoli humanisté sami byli důkazem, že svět byl na cestě od *přirozenosti* středověku ke *kultuře* renesance, ve skutečnosti stále mezi obyčejným lidem panovala krutost a surovost minulosti. A Cellini je emblematickým příkladem tohoto světa, světa umění, ve kterém byl přítomen neustálý boj za úspěch a rivalita mezi umělci a jejich vzájemná nevraživost byla skutečně bez jakýchkoli tabu.¹⁵¹

Tortura byla tehdejší společností vnímána jako zábava. Ani děti nebyly ušetřeny podívaných na smrt, které se formou představení a veřejné zábavy odehrávaly na veřejném místě.¹⁵² Proto jistě v Celliniho době nikoho nepřekvapilo, že umělec pušku, kterou mu daroval Alessandro de' Medici, používal nejen k lovu holubů na římském venkově, ale mnohdy také ve městě. Tři chladnokrevné vraždy, nespočet dalších krvavých činů, čtyři odsouzení, nekončící řada procesů tvoří rejstřík Benvenuta Celliniho. Násilí je pro něho přirozené. Ale tato surovost, krutost nebyla pouze manifestací nekontrolovatelných Celliniho

¹⁵⁰ Padovan, Adolfo: *Vita di Benvenuto Cellini*, in Benvenuto Cellini: *Vita di Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo*. 1925, s. X.

¹⁵¹ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 120–125.

¹⁵² Tamtéž, s. 121.

popudů, jeho výbušného a rváckého temperamentu. Byla také způsobem, jak sebe prezentovat světu. S rodícím se individualismem se ruku v ruce projevovala horečná touha vykonat něco pamětihodného, neobyčejného a zvrácené podoby těchto mnohdy krutých činů vedly k takovýmto výsledkům. A ačkoli renesance byla orientována spíše na mírové soužití, násilí často patřilo mezi osobní požitky. S nožem u opasku – který lidem sloužil k jídlu, když příbor ještě neexistoval, nebo jako nepostradatelný nástroj v častých rvačkách – chodil kdekdo.¹⁵³ Navíc v Celliniho *Životě* se dočítáme, že i papež Kliment VII. *měl z toho velkou radost*, když Cellini dělem z Andělského hradu zasáhl španělského vojáka, který byl *roztržen na dva kusy*.¹⁵⁴ Fernand Braudel, francouzský historik, na konci 20. století dokonce poznamenal, že na římském mostě Sant'Angelo bylo v 16. století *più teste tagliate che meloni al mercato*, více uťatých hlav než melounů na tržišti.¹⁵⁵

V tomto kontextu doby už čtenáře tolik neohromí to, s jakým potěšením Cellini popisuje vraždy, kterých se dopustil. Následující úryvek z *Života* vyjadřuje umělcovu neskrývanou radost nad vykonanou pomstou, kdy zavraždil svého rivala ze zlatnické dílny, zlatníka Pompea.

*Sevřel jsem v pěsti krátkou dýku, prorazil jsem řadu jeho pochopů a bodl jsem ho do prsou tak rychle a jistě, že tomu nikdo nemohl zabránit. Když jsem namířil na jeho hlavu, odvrátil hrůzou tvář na stranu, takže jsem ho bodl právě pod ucho. Bodl jsem pouze dvakrát, neboť při druhé ráně shroutil se mi mrtev pod rukou...*¹⁵⁶

A protože se zároveň Cellini cítil být jakýmsi chráněncem Boha, pokud spáchal nějaký nekalý čin, nikdy nezapomněl připomenout, že zlé jednání nebylo jeho úmyslem a z jeho vlastní svobodné vůle. Proto tento krátký úryvek pokračuje následovně:

...což ovšem nebylo mým úmyslem. Leč, jak se říká, rány se neuštědřují podle smlouvy.

Celý svůj život Cellini líčí jako příběh osudu, jako střet mezi jím a zlými hvězdami, kterým přisuzuje zodpovědnost za všechny činy. Ve čtenáři se pokaždé snaží vzbudit přesvědčení, že on sám nenese vinu za zločiny, neboť je ovládán d'áblem.¹⁵⁷

Kdyby se moci nepříznivých mi hvězd nebyla postavila do cesty moc vyšší, která jim zabránila vykonat to, co krutého na mne chystaly, byla by Vaše Svatost ztratila bez viny své i

¹⁵³ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 118–121.

¹⁵⁴ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 88.

¹⁵⁵ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 122.

¹⁵⁶ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 170.

¹⁵⁷ Guglielminetti, Marziano: *Memoria e scrittura*. 1977, s. 310–335.

*mé jednoho ze svých nejvěrnějších a nejoddanějších služebníků. [...] Tentokráte Bůh překazil zlý běh hvězd a zachránil mne Vaší Svatosti, pro podruhé pak prosím, abyste se už nikdy na mne tak lehce nerozhněval.*¹⁵⁸

Násilí mu zkrátka bylo tak trochu vlastní. Nejenže se vychloubal vraždami, které spáchal, ale netajil se ani násilím, kterému podroboval své okolí. Svou modelku, nevěrnou Caterinu, *tloukl někdy víc, někdy méně*, a zatímco si *užívali tělesné rozkoše*, byla celá *potlučená, zmodralá a opuchlá*.¹⁵⁹

Burckhardt dokonce mluví o tom, že tato pomstychtivost a nevraživost Italů, tato *vendetta*, krevní msta, byla podle lidových mravních zásad přímo povinností. A byla to fantazie a individualismus, které propůjčily tomuto bezmeznému egoismu brutální tvář. Nikdo v politickém neklidu, jaký panoval ve Florencii, kde se neustále měnily vlády, nerespektoval stát ani morálku a ve spravedlnost soudu taktéž nikdo nevěřil. Tyto výtržnosti Italů jsou pak spatřovány jako *opere d'arte*, mistrovská díla, která „umělec“ manifestuje světu se vši pompézností.¹⁶⁰ Proto jen těžko uvěříme tomu, když Cellini popírá pokus o vraždu Ascania, za kterou ho obvinil Pier Luigi Farnese. S jistotou můžeme říci ale pouze to, že by jí byl rozhodně schopen.

V té době zkrátka – i přestože se tolik začaly brát v potaz traktáty o dobrých mravech – sociální návyky byly stále ještě vnímány odlišně a nikoho nevyvedlo z míry ani to, že na náměstí před kostelem někdo vykonal svou potřebu, o čemž se mimo jiné zmiňuje nejen Cellini, ale také Erasmus Rotterdamský.¹⁶¹

Cellini žil ve světě plném zlodějů, lumpů, zločinců, podvodníků, kteří participovali na atmosféře intrik a podezření a snadno podlehli touze po násilí a urážkách z pouhé nudy. Když Baccio Bandinelli v Palazzo Vecchio před samotným Cosimem I. nazval Celliniho sodomitou, *svraštil vévoda čelo* a také ostatní dvořané *vrhali naň nepřátelské pohledy*,¹⁶² neboť slovník Bandinelliho vzbuzoval na dvoře poněkud rozpaky. A zatímco Cellini píše, že na tuto urážku opáčil s vtipem, Vasari, který žil životem opravdového dvořana a byl celé situaci přítomen, byl celou skutečností velmi zaskočen a později ve svých *Životech* celou okolnost připomněl a vykreslil tam naopak Celliniho takového, který opáčil Bandinellimu se

¹⁵⁸ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 166–167.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 386–387.

¹⁶⁰ Burckhardt, Jacob: *Kultura renesance v Itálii*. 2013, s. 321–330.

¹⁶¹ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 114.

¹⁶² Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 451.

svou obvyklou vervou a se svými obvyklými *krvavými úmysly*.¹⁶³ Celliniho prořízlý jazyk možná odůvodňuje, proč měl tak málo přátel a proč byl často nevítán i na dvorech svých ochránců a vládců. Měl nepřátele všude, kam se podíval, na všechno měl argumenty, byl ve stálé polemice s celým světem. A samotný umělec se nikdy ani nesnažil prezentovat sebe samého v dobrém světle a hledal spíše způsoby, jak vzbudit strach, než sympatie, přitahoval spíše kritiky, než obhájce. I ve své profesi se snažil dělat to, co se líbilo jemu, než to, co odpovídalo vkusu komitenta. Sebeláska Celliniho byla nesmírná, sám sebe považoval za *nejslavnějšího umělce svého oboru na celém světě*.¹⁶⁴

I samotného Vasariho Cellini nešetřil urážek a rozdílnost jejich názorů se ještě zостřila, když roku 1564 zemřel v Římě Michelangelo Buonarroti a Cellini byl vedle Vasariho jedním z těch, kteří se měli účastnit příprav pohřbu, měli rozhodnout o umístění katafalku na poctu umělce a měli se dohodnout i na celkové výzdobě. Vasari sice ve svých *Životech* připomíná, že se Cellini *hned od počátku necítil zcela zdráv, a proto se příprav vůbec neúčastnil*,¹⁶⁵ ve skutečnosti se však umělci mezi sebou přeli o hierarchii umění: zatímco Vasari upřednostňoval malířství, Cellini přikládal největší význam sochařství.

Tato jejich celoživotní antipatie byla pravděpodobně také důvodem, proč Vasari Cellinimu ve svých *Životech nejvýznamnějších umělců* věnoval pouze pár řádků:

*...il quale è stato in tutte le sue cose animoso, fiero, vivace, prontissimo e terribilissimo, e persona che ha saputo purtroppo dire il fatto suo con i principi, non meno che le mani e l'ingegno adoperare nelle cose dell'arti, non ne dirò qui altro, atteso che egli stesso ha scritto la vita e l'opere sue, et un trattato dell'oreficeria e del fondere e gettar di metallo con altre cose attenanti a tali arti e della scultura con molto più eloquenza et ordine che io qui per avventura non saprei fare. E però quanto a lui, basti questo breve sommario delle sue più rare opere principali.*¹⁶⁶ ...který byl ve všech svých záležitostech odvážný, hrdý, živý, pohotový a odhodlaný, a člověk, který naneštěstí uměl říci své zásady narovinu, ne méně než uměl použít fyzickou sílu a intelekt ve věcech umění, nepovím o něm nic dalšího, neboť očekávám, že on sám popsal svůj život a své dílo a napsal traktát o zlatnictví a o lití a odlévání kovů a o dalších věcech souvisejících s tímto uměním a o sochařství s větší výmluvností a důsledněji, než bych tu dokázal já sám. A proto, co se ho týče, stačí tento krátký přehled jeho nejceněnějších a nejvýznamnějších děl.

¹⁶³ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 444.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 415.

¹⁶⁵ Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II*. 1977, s. 343.

¹⁶⁶ Vasari, Giorgio: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. s. 760.

Ačkoli je Cellini mnohdy považován za homosexuála (takto ho pojmenovává i italský historik umění Antonio Paolucci) a je historicky doloženo, že byl za sodomii třikrát odsouzen – poprvé roku 1523 ve Florencii (o tomto mladistvém rozmaru se ve svém *Životě* ale vůbec nezmiňuje), poté roku 1542 v Paříži (což je jedna z nejživějších pasáží *Života*, a to možná proto že se jednalo o obcování s ženou) a nakonec 1557 opět ve Florencii (o tomto obvinění opět ve svém díle mlčí)¹⁶⁷ – v jeho *Vlastním životopisu* se nikde žádné konkrétní a jednoznačné zprávy, které by tento prohřešek potvrzovaly, nedočteme. Naopak tato nechvalně proslulá obvinění jsou podle Celliniho zvráceností osudu a důkazem toho, že se proti němu spiknul celý svět. Na druhou stranu se ale můžeme dočíst o několika situacích, které by k takovýmto závěrům vedly: Benvenuto například vypráví, jak se v Římě scházel s mladíky, kteří nejednou byli převlečeni za dívky. Jedním takovým byl Diego Spagnolo, kterého dokonce Cellini vzal s sebou převlečeného za Pomonoma do společnosti. O nesčetných zmínkách o krásných chlapcích, kteří mu stáli modelem při jeho práci ani nemluvě.

Sodomie nebyla v této epoše ničím ojedinělým. Existovala ve všech možných podobách a její bisexuální podoba či pederastie byla dokonce často v některých kruzích – stejně jako cizoložství – tolerována a obhajována. Velmi diskutovaná je i sexualita dalších významných umělců doby: vedle Botticelliho, Leonarda či Giovanniho Antonia Bazziho, který dokonce hrdě nosil přezdívku Sodoma, to byl Michelangelo,¹⁶⁸ se kterým se Cellini shledal v Římě, právě když byl ve společnosti svého žáka Urbina, *který byl u něho již několik let a sloužil mu spíš jako podomek nebo děvečka nežli jako tovaryš (proto se také nenaučil nic z umění)*.¹⁶⁹

Byla to umělecká dílna, kde byla sodomie obzvláště rozšířena, neboť to bylo místo výhradně pro muže a umělečtí mistři žili obklopeni mladými pomocníky. Cellinimu pomáhal hoch *asi čtrnáctiletý, jmenoval se Paulino, kterého si pro jeho nesmírnou spanilost [...] oblíbil takovou láskou, jaké jest jen srdce lidské schopno*.¹⁷⁰ Nebylo proto nic divného na tom, že byli umělci ze sodomie podezříváni. Renesanční dílna byla ale také jakousi křižovatkou, kde se potkávali velcí umělci (k Cellinimu několikrát zavítal i Michelangelo), kde se diskutovalo o umění, kde nezřídka kdy docházelo i k hádkám a rozepřím a kam se v neposlední řadě často uchýlovaly prostitutky.¹⁷¹

¹⁶⁷ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 131.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 136, 142.

¹⁶⁹ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 470.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 44–45.

¹⁷¹ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 16, 22.

A jak už bylo řečeno, k Cellinimu neposednému životu patřilo neodmyslitelně toulání se světem. Dlouhé cesty byly v té době ale plné nebezpečí a člověk se musel mít stále na pozoru, aby ho jiný pocestný s úmyslem okrást dokonce nezabil.¹⁷² Na každém kroku číhali ti, kteří okrádali, zabíjeli a drancovali a, *jak je v Neapoli zvykem*,¹⁷³ v Neapolském království to byla podle Celliniho zvyklost častější než jinde. Pro cinquecenteského člověka to ale byla na druhé straně ojedinělá příležitost shledat se se svými starými přáteli nebo navázat nové známosti. Tak Cellini nejenže na cestě do Paříže potkal kurýra Busbacca, který nesl *veledůležité zprávy od pana Filipa Strozziho*,¹⁷⁴ a na cestě do Neapole se shledal se svým přítelem sochařem, který *jel do San Germana dokončit náhrobek medicejských na Monte Cassino*,¹⁷⁵ ale cestou z Neapole dokonce potkal v hospodě u jednoho stolu několik urozených pánů a jednu šlechtičnu, *nejkrásnější ženu, jakou [...] kdy spatřil*. Těm Celliniho *zbraň i krev*, jež mu tekla ze zraněné ruky, *nahnala [...] tolik strachu, zvláště když hospoda byla známým lupičským brlohem, že vyskočili od stolu*.¹⁷⁶ K dalekým cestám patřily také hostince, kde se pocestní ubytovali. Hostinští však nebyli vždy pohostinní a – vedle Celliniho – si na chabé ubytování a zkažené jídlo ve svém díle stěžoval například i Francesco Berni.¹⁷⁷ Žádný z těchto umělců sice blíže nepopsal atmosféru těchto ubytování, dnes ale víme, že je navštěvovali lidé všech vrstev, ať už byli bohatí, chudí, urození, venkovani, ženy nebo muži. Bylo to místo, kde se potkával celý svět. A zatímco si jeden na stole, kam se právě servírovalo jídlo, čistil boty, všichni ostatní se už rukama vrhali do mís s masem a omáčkou. A zápach česneku a smažené cibulky byl snad tím nejlepším a nejpotěšujícím, co mohli návštěvníci hostinců ucítit.¹⁷⁸ Časté byly i spory mezi hostinským a jeho zákazníkem: když po Cellinim jednou hostinský chtěl zaplatit ještě dříve, než mu byl poskytnut pokoj, zlatník to vnímal jako velkou urážku, za kterou se druhý den před odjezdem pomstil tím, že svým nožem zničil matrace od všech lůžek, která tam byla. Dalším elementem, který mnohdy znepříjemňoval cestu, byly nenadálé prudké deště, bouřky a jiné meteorologické pohromy. Ničivé krupobití, které zastihlo Celliniho v blízkosti Lionu, s kroupami velkými jako *zralé citrony*,¹⁷⁹ před nimiž se skrýval pod velkým stromem, zatímco zpíval Miserere, Guglielminetti čte v metaforickém (či metafyzickém) klíči,¹⁸⁰ Arnaldi naopak zdůrazňuje, že nesmíme

¹⁷² Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 144.

¹⁷³ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 163.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 231.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 159.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 164.

¹⁷⁷ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 148.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 148.

¹⁷⁹ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 413.

¹⁸⁰ Guglielminetti, Marziano: *Memoria e scrittura*. 1977, s. 366.

zapomínat, že Celliniho *Život* je především biografií a dobovým dokumentem a prudké deště a krupobití patřily dříve jako dnes ke každodennostem, které znepříjemňovaly cesty renesančnímu člověku, jenž byl ohromen pohledem na běsy přírody, ve kterých spatřoval obnovené obavy z přicházejícího konce světa.¹⁸¹

Cellini žil na přelomu mezi středověkem a moderní epochou, osciloval mezi novým světem renesance a starým světem středověku. Žil na obou pólech těchto světů, na žádném více či méně. Jako člověk více participoval na minulosti, jako umělec se plně promítal do budoucnosti. Žil v době přechodu mezi zastaralým a novým moderním světem, v době krize, která postihla především nižší vrstvy obyvatel. Celliniho nestabilní nálada a neschopnost sebekontroly, hédonismus, láska k sobě samému a lhostejnost ke smrti je historiky také vnímána jako jeden z charakteristických rysů psychologie člověka na přelomu mezi středověkem a renesancí.¹⁸²

5.2 Útěk z Andělského hradu

Celliniho dobrodružný a především slavný útěk z vězení Castel Sant'Angelo je dnes zpochybňován. Odborníci se shodují, že to byl jeden z jeho chvástavých kousků. Cellini není ale takový lhář, za jakého je často pokládán, protože z vězení skutečně utekl, a ať už se tento útěk udál jakkoli, zůstane jedním z jeho nejdobrodružnějších a nejriskantnějších kousků. A není navíc ani na místě pokládat útěk z Castela za nemožný, neboť měl Cellini dokonce věhlasného předchůdce: za pontifikátu Inocence VIII. (1484–1492) z Castela uprchl sám Pavel III., tehdy ještě jako kardinál Farnese. A ačkoli jeho útěk vzbuzoval pozdvižení ještě v dobách, kdy už seděl na papežském stolci, úniku Celliniho se podívoval i on sám, neboť dobře věděl, jak složité to bylo i s pomocí několika kompliců. Cellini z Castela totiž utekl sám bez jakékoli pomoci.¹⁸³

Cellini znal dobře Castel Sant'Angelo, který bránil během plenění Říma v roce 1527 jako dělostřelec na střeše. Děla, která měl na starosti, byla na téže věži, odkud utekl, a v jedné z místností, které byly mezitím přestaveny na cely, Benvenuto na rozkaz Klimenta VII. roztavoval papežský poklad. Navíc se ve vězení až do samotného útěku Cellini těšil poměrně

¹⁸¹ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 150.

¹⁸² Tamtéž, s. 114–117.

¹⁸³ Tamtéž, s. 153–154.

svobodě,¹⁸⁴ neboť kastelán se k němu choval *nejzdvořileji, jak jen si možno pomyslit*, a nechával ho na pouhé *čestné slovo chodit volně Castelem*.¹⁸⁵

Castel Sant'Angelo bylo vězením převážně pro politické odsouzence, kteří se provinili vůči vládnoucí moci, a když byl Cellini 16. října 1538 zatýkán, byl utěšován tím, že bude odveden tam, *kam posílají pány a znamenité muže*,¹⁸⁶ jako byl on.

Ve vězení se spřátelil s mnichem, který byl obviněn z luteránství. Mnich byl následovníkem Savonaroly, o kterém Cellini sice mnohokrát ve svém dětství ve Florencii slyšel, dobře se na něho však nepamatoval.¹⁸⁷ Mnich mu byl ve vězení *výborným společníkem*, předčítal mu Savonarolova kázání tak *obdivuhodně, že jeho výklady byly krásnější než sama kázání* a tím si Celliniho, který se do té doby jen nevalně zajímal o náboženství, natolik získal, že nebyla věc, jak se dočítáme v *Životě*, kterou by pro něho neudělal. Mnich však chtěl především vyzvědět, jakou cestou by bylo možné z Castela utéci a protože chvástal Cellini byl rád za každou příležitost, kdy se mohl pochlubit svým bystrým duchem, prozradil mu, že by *otevřel zcela jistě sebenesnadnější zámek*¹⁸⁸ a názorně mu ukázal, jak takový klíč vyrobit z vosku, kterého měl ve své cele dostatek, protože ve vězení vykonával zlatnické práce pro Ippolita d'Este. A ačkoli v této chvíli ještě Cellini pevně držel slovo, které dal kastelánovi, a totiž že by z vězení neutekl za jeho laskavost a důvěřivost, mezitím u mnicha našli klíče, které vyrobil z ukradeného vosku podle návodu zlatníka, a protože vosk byl nepochybně Celliniho, podezřívali ho, že se na připravovaném útěku podílel. Cellini byl tak zapleten do celé události nevědomky a naopak začal svůj útěk chystat až po tomto příkoří.

Byl uzamčen v cele a pod přísným dohledem, ale protože byl přesvědčený, že mu Bůh dal *zvláštní dar*, a totiž že byly jeho *vlohy tak všestranné a vyrovnané, že [...] skrze ně byl odhodlán provést vše, co mu přišlo na mysl*,¹⁸⁹ rozhodl se, že z vězení uprchne. Byl si jistý, že mu Bůh od přírody propůjčil *kromobyčejně svižné tělo, přizpůsobené k běhání a skákání více než kterékoli jiné*, a nepochyboval tedy ani o tom, že by *dovedl též létat*, kdyby na to vynaložil *všechn svůj um a důmysl*.¹⁹⁰ Svázal ložní prádlo, otevřel celu a dostal se na střechu. Měl na sobě *bílou halenu, pár bílých kalhot a nízké jezdecké boty, do nichž [...] si zastrčil dýku*, hbitě

¹⁸⁴ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 154.

¹⁸⁵ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 252.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 246.

¹⁸⁷ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 155.

¹⁸⁸ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 254.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 56.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 261.

a mrštně zpracoval [...] pásy na způsob třemene a když jej upevnil na cihle, obrátil [...] se k Bohu [...] a spouštěje se zvolna s celým napětí [...] paží, dostihl [...] půdy. Ovšem osud mu do cesty postavil ještě další dvě překážky: když statečně slezl z vysoké věže, odcházel v domnění, že [...] dosáhl svého cíle. Leč nebylo tomu tak, neboť kastelán dal postavit na tomto místě dvě dosti vysoké zdi. První ho stála tolik námahy, že si musel na chvíli odpočinout, a když se na svazku pásů, které měl v záloze, spouštěl z druhé zdi, myslil si, že už je blízko země, pásy však nebyly dostatečně dlouhé, Cellini byl příliš vyčerpaný a jeho zraněné ruce ho nedokázaly uchránit před pádem, a tak pozbyl vědomí¹⁹¹ a procitl až s východem slunce. Dále ho už nezastavila ani rozbitá hlava, ani zlomená noha. Útočiště našel u kardinála Cornary, jehož ochrany se v minulosti už několikrát těšil. Ten ho sice nechal ošetřit předními lékaři, zároveň však prozradil papeži, že se Cellini ukrývá u něho v paláci.

V celém Římě tato událost vzbudila velký poplach, sbíhal se lid, aby spatřil tuto neslýchanou věc,¹⁹² Cellini byl však znovu dopaden a na čas uvězněn v Tor di Nona, ve vězení pro odsouzence k smrti.¹⁹³ Papež měl nejprve v úmyslu Cellinimu trest smrti udělit, pak ale dal navrátit zlatníka zpět do Castela do drsného vězeňského režimu: přiřadili mu celu, kde před nedávnem zemřel vyhladověním kazatel Foiano, mnich odsouzený Klimentem VII. za to, že po vzoru Savonaroly kázal proti Medicejským.¹⁹⁴ Byl to pro něho trest seslaný přímo od Boha, který ho měl nasměrovat správným životem. Cellini zde žil asketickým způsobem života, četl lidové vydání Bible a jinou knihu, obsahující Kroniku Giovana Villaniho. V tomto očištění,¹⁹⁵ jak sám praví, se mu ve snu zjevila podivuhodná bytost v podobě překrásného jinocha,¹⁹⁶ která k němu promlouvala a nabádala ho, aby se nechal vést Bohem a aby v něho neztrácel víru. Prvotní myšlenky na sebevraždu tedy znenadání odezněly, když ho Bůh svou láskou učinil hodna, aby shlédl veškerou jeho slávu, jaké snad nikdy nespatrilo oko smrtelníkovu,¹⁹⁷ načež oslněn září tohoto vidění zvolal *o sole mio*, což podle Arnaldiho není pouhá Celliniho exklamace, ale také starodávná představa, podle níž se Bůh mění v hvězdu. Původ této představy bychom našli u Juliana Apostaty, který ve 4. století zavrhl křesťanskou víru a obnovil dávné pohanské kultury. Jeho modlitba ke slunci se pak stala zvláště oceňovaná

¹⁹¹ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 265–266.

¹⁹² Tamtéž, s. 270.

¹⁹³ Tamtéž, s. 279.

¹⁹⁴ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 155.

¹⁹⁵ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 284.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 285.

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 294.

florentskými humanisty, především pak Marsiliem Ficinem, a dostala se do povědomí i laické veřejnosti.¹⁹⁸

Nejenže je tedy *Život* od prvních stránek protkán samochválou, ale ze stránek, na kterých popisuje těžké chvíle ve věznici, téměř vyvstává hagiografický výklad života vyvoleného, světce.¹⁹⁹

*...zanášel jsem se ustavičně těmito myšlenkami na Boha, obraceje se k němu brzy modlitbou, brzy přemítáním. Nacházel jsem nakonec tak velké potěšení v těchto myšlenkách na Boha, že jsem zapomněl na všechna utrpení, která mne kdy byla stihla, a celý den pěl jsem žalmy a jiné své skladby Bohu věnované.*²⁰⁰

Nutno však dodat, že ačkoli se lidé v Itálii rodili stejně nábožensky založení jako jejich předkové o staletí dříve, jejich výrazný individualismus je v oblasti náboženství i jinde zformoval převážně světsky, neboť byly v platnosti nové názory, myšlenky i pohledy na přírodu a člověka. A ačkoli samozřejmě za těmito novými filozofickými názory přetrvávalo uvědomění si Boha, ve své podstatě byly tyto myšlenky s křesťanským učením o Boží vládě nad světem v naprostém rozporu. Však sami humanisté a jiní představitelé této epochy byli ztělesněním individualismu, který je tolik odlišoval od člověka středověkého stejně tak, jako je svět středověku v rozporu se světskostí. Jen těžko uvěříme tomu, že byl Cellini věřícím, když se ve vězení, v nejtěžších chvílích svého života, obracel myšlenkami k Bohu. A tím těžší je mu uvěřit, když víme, že v té době v Itálii mohl člověk žít v klidu jako bezvěrec, jen se nesměl otevřeně stavět proti církvi. A jak tvrdí Burckhardt, *většina nejspíš vnitřně kolísala mezi volnomyšlenkářstvím a fragmenty naučeného katolicismu, ale z chytrosti se navenek hlásala k církvi.*²⁰¹

5.3 Vystavení *Persea*

Když se v srpnu roku 1545 vrátil Cellini téměř po deseti letech do rodné Florencie a navštívil vévodu Cosima I. na jeho letním sídle v Poggio Caiano, byl přijat s nesmírnou slávou, neboť povědomí o jeho francouzských úspěších se rozšířilo až do Florencie. Také Vasari později ve svých *Životech* napsal, že *datosi finalmente Benvenuto alla scultura ed al fare di getto fece in Francia molte cose di bronzo, d'argento e d'oro mentre stette al servizio*

¹⁹⁸ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 160.

¹⁹⁹ Carrara, Enrico: *Introduzione*. in Cellini, Benvenuto: *Opere*. 1971, s. 16.

²⁰⁰ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 287.

²⁰¹ Burckhardt, Jacob: *Kultura renesance v Itálii*. 362–398.

del re Francesco in quel Regno,²⁰² poté, co se konečně Benvenuto dal na sochařství a odlévání, vytvořil ve Francii mnoho předmětů z bronzu, stříbra a zlata, zatímco byl ve službách krále Františka.

Ihned po příjezdu se Cellini stal dvorním zlatníkem a sochařem vévody Cosima I., který ho požádal o vyhotovení sochy Persea: socha řeckého mytologického hrdiny, jenž drží v ruce hlavu Medusy, měla představovat triumfální vítězství nad republikánskou opozicí a hrozivé varování všem nepřátelům medicejské dynastie, která se navrátila k moci.²⁰³

*...odpověděl jsem svému vévodovi, že mu milerád vytvořím velkou mramorovou nebo bronzovou sochu na hlavním náměstí. Odvětil, že by ode mne nejprve chtěl sochu Perseovu. Po takové soše touží prý už velmi dlouho. Prosil mne, abych mu zhotovil model.*²⁰⁴

Cellini se ihned dal do práce, a když vévoda poprvé viděl návrh sochy, prohlásil, že pokud se mu *tento malý model* podaří zrealizovat ve velkém, bude to nejkrásnější socha na celém náměstí,²⁰⁵ a to byla pro Celliniho, který toužil být nejlepším ve svém oboru na celém světě, jak několikrát zmínil ve svém *Životě*, velká výzva, neboť na Piazza della Signoria stály sochy od Michelangela a Donatella, ve kterých spatřoval jediné své učitele a autority. Později také ve svém *Tratatto dell'oreficeria* napsal: *che maggiore tesoro poss'io desiderare che essere messo in fra questi dua sì grand'uomini?*,²⁰⁶ jaký větší poklad si mohu přát, než být zařazen mezi tyto dva tak významné muže?

Od této chvíle však Cellini musel svádět d'ábelský zápas s osudem, který mu den ode dne kladl do cesty víc a víc překážek. Nejenže neměl dobré vztahy s administrativními pracovníky vévody a především s pokladníkem Lattanzim Gorinim, jenž byl podle Celliniho *mužiček s pavoučíma rukama a komářím hláskem*²⁰⁷ a jenž neposkytnul umělci nezbytné prostředky ani na dokončení rekonstrukce dílny, ani na dokončení *jeho* Persea,²⁰⁸ ale stále více napjaté byly i jeho vztahy se samotným Cosimem, jehož *způsoby* jsou podle Celliniho *spíše obchodnické než vévodské*.²⁰⁹ Nakonec k němu zahořkla i vévodkyně Eleonora di Toledo, manželka Cosima I., která na něho často naléhala, aby se věnoval výrobě jejích šperků. On však nechtěl zanedbávat práci na *svém* Perseovi.

²⁰² Vasari, Giorgio: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. s. 759.

²⁰³ Capriotti, Giuseppe: *L'alibi del mito*. 2013, s. 15.

²⁰⁴ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 418.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 418.

²⁰⁶ Cellini, Benvenuto: *Opere*. 1971, s. 679.

²⁰⁷ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 420.

²⁰⁸ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 59.

²⁰⁹ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 419.

...svět a celá Itálie dobře ví, že jsem zdatný zlatník, že však Itálie nezná mých sochařských prací. Někteří závistiví sochaři se mi vysmívají a nazývají mne sochařským začátečníkem. Pomůže-li mi Bůh a budu-li moci vystavit hotovou sochu Persea na slavném náměstí Jeho Nejjasnější Excellence, dokážu jim, že jsem vyspělý sochař.²¹⁰

Práce na soše byla zdlouhavá, náročná a složitá. Všechno ještě znepríjemňoval Bandinelli, který dělal všechno proto, aby Perseus nenechal v pozadí jeho Herkula a Cáka (1534), který byl ostře kritizován nejen odbornou veřejností, ale i florentským lidem. Cellini se však nenechal zastrašit, neboť věděl, že mu socha Persea získá vytouženou pověst sochaře. Ačkoli její vznik provázelo několik neštěstí, až z toho Cellini dostal *nejzuřivější horečku*, byl stále pronásledován představou, že všechna neštěstí jsou jen činy závistivých zrádců, vyskočil [...] z postele, vzal [...] šat a počal se strojit. Rozdával [...] kopance a rány pěstí služkám i chlapcům [...] a zamířil [...] s divokými myšlenkami k dílně,²¹¹ kde se odehrávalo drama: zatímco pec sálala pekelné plameny, venku propukl hrozivý vítr, déšť a blesky, až naháněly hrůzu. Cellini ale nepřestal přikládat do ohně, který zapálil dřevěnou střechu, a tak déšť začal zaplavovat dílnu a vítr se zasloužil o opravdový nepořádek. Cellini i jeho učni byli vysílení, když pec náhle začala ztrácet potřebnou teplotu pro odlévání sochy. Ačkoli se zdálo, že je konec, Cellini s ďáblem v těle nadále naléhal na své pomocníky, kteří *stáli bezradní a zamlklí*.²¹² Po hodinách boje s nepříznivým osudem se začal kov rozpouštět, až nakonec sochař započal odlévání. A třebaže se stále potýkal s problémem udržet v peci požadovanou teplotu, aniž by ztrácel čas, pokračoval zoufale dál s odléváním.

Přestože byla práce pro tentokrát hotova, zdaleka ještě nebyla úplně u konce, neboť uběhlo dalších dlouhých pět let, než bylo vše připraveno a socha umístěna na Piazza della Signoria.

Nakonec se mu podařilo dílo – po devíti letech soužení – dokončit a oficiálně 27. dubna roku 1554 triumfálně vystavit v Loggia dei Lanzi²¹³ za jásotu lidí, kteří *nepřestávali přibíjet na veřeje dveří pochvalné sonety, které zdobily dílnu*.²¹⁴ A Cosimo I., jehož nikdy nepřesvědčil o cennosti svého Persea, neboť stále věřil slovům svého dvorního sochaře Bandinelliho, který se co možná nejvíce snažil Celliniho-sochaře vévodovi zošklivit,

²¹⁰ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 443.

²¹¹ Tamtéž, s. 460–461.

²¹² Tamtéž, s. 461.

²¹³ Dnes na stejném místě, na Piazza della Signoria ve Florencii, kam sochu sám Cellini umístil, stojí její věrná kopie. Originál je uschován v Museo del Bargello ve Florencii, kde jsou mimo jiné uložena také díla Michelangela, Donatella či Ghibertiho.

²¹⁴ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 487.

byl *ukryt za záclonou* u okna Palazzo Vecchia a *poslouchal několik hodin* ohromené výkřiky lidí, kteří se kolem sochy shromáždili. Vévoda však prostřednictvím svého dvorního tajemníka Almeniho Sforzy údajně vzkázal Cellinimu, že ho *uspokojil mnohem více, nežli [...] čekal.*²¹⁵ Ve skutečnosti musel být vévoda opravdu spokojen, neboť byla konečně hotova socha, která Florencii přinesla uměleckou, kulturní i politickou prestiž a která měla navíc velmi pozitivní ohlas i u občanů.²¹⁶

Korunovací tohoto mistrovského díla nebyl pouze jásot lidu, ale i to, že Cellini z této velké zkoušky vyšel jako vítěz a zařadil se tak mezi největší umělce své doby. Velké poklony se dočkal od mnohých literátů a básníků, mimo jiné i od Benedetta Varchiho, který neotřelými manýristickými metaforami řekl, že *Perseus* z bronzu proměňuje v mramor každého, kdo se na něho dívá, a vyjádřil potěšení nad tím, že se socha nachází v blízkosti *Davidu* od Michelangela a *Judity* od Donatella.²¹⁷

Výstřednosti a skandálnosti Celliniho, kterého po tomto triumfálním úspěchu znala nejen celá Florencie, ale i půlka Evropy, však byly součástí umělcova života i nadále, i navzdory jeho pokročilému věku. V roce 1556 byl zatčen a uvězněn za krvavá zranění, které spáchal svému kolegovi zlatníkovi. O rok později na něho padlo obvinění za sexuální zneužívání mladého hochy z jeho umělecké dílny, jistého Ferdinanda di Giovanni da Montepulciano. A byl to pravděpodobně tento Celliniho bývalý pomocník, který svého mistra obvinil ze sodomie z pomsty, neboť ho Cellini z neznámého důvodu ze své dílny propustil.²¹⁸ Cellini se rozhodl z Florencie uprchnout, jeho útěk byl však zmařen. Byl obviněn *di averne usato carnalmente moltissime volte con nefando vitio della sodomia, tenendolo in letto come sua moglie,*²¹⁹ za několikeré sexuální zneužití chlapce k hanebnému hříchu sodomie, při kterém ho držel na lůžku jako svou choť. Cellini byl přinucen přiznat vinu a byl odsouzen ke čtyřem letům vězení ve staré florentské věznici Stinche.²²⁰ Nicméně trest byl ihned poté změněn na domácí vězení, během něhož začal psát svůj *Život*, a zanedlouho Cellinimu vévoda navíc odpustil, neboť – ačkoli jeho výtržnosti nelze přehlížet – Cellini vytvořením *Persea* přece jenom získal Florencii obdiv a slávu.²²¹

²¹⁵ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 489.

²¹⁶ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 161.

²¹⁷ Paolucci, Antonio: *Cellini*. 2000, s. 32.

²¹⁸ Capriotti, Giuseppe: *L'alibi del mito*. 2013, s. 62.

²¹⁹ Paolucci, Antonio: *Cellini*. 2000, s. 40.

²²⁰ Capriotti, Giuseppe: *L'alibi del mito*. 2013, s. 61.

²²¹ Paolucci, Antonio: *Cellini*. 2000, s. 44.

Realizaci sochy provázelo devět let nesnází, úskalí a nepochopení ze strany dvora. Cellini se potýkal především s technickými problémy, neboť bylo velmi problematické v té době odlévat sochu vysokou více jak tři metry, tak bohatou na detaily a v tak odvážné nevyrovnané póze. Medicejský dvůr navíc neposkytoval umělci dostatečné prostředky na vyhotovení sochy a nezanedbatelnou překážkou byla také nenávist jeho celoživotního nepřítele Baccia Bandinelliho. A nutno podotknout, že základem úspěchu v umělecké dílně i jinde nebyla věda, která ve svém pravém smyslu slova ještě neexistovala. Byla to nanejvýš umělcova zkušenost, náhoda, osud či štěstí. Cellini se potýkal s mnoha překážkami při odlévání *svého* Persea a postupoval bez jakéhokoli předem určeného pravidla, a to pouze tak, jak mu v danou chvíli napovídala jeho umělecká mysl. Jeho postupy spoléhaly pouze na božskou prozřetelnost.²²²

Lití sochy je v *Životě* popsáno s teatrálním patosem, kdy Cellini, jako Prométheus v boji s ohněm, dává život *svému* Perseovi, který navždy zůstane jednou z nejvýznamnějších soch Florencie reprezentující polovinu 16. století. Je to kulminační bod sochařova života i celého *Života* Benvenuta Celliniho. Vystavení *Persea* bylo jeho životním vítězstvím: po celoživotních útrapách nakonec zvítězil v boji se zlou hvězdou a nikterak nezáleželo na tom, že jeho sláva rychle upadala a jeho život pomalu uhasínal. Cellini je jakýmsi mytologickým hrdinou, který ostentativně vystavil svou kořist vítězství. Až do konce svých útrap a své existence bojoval proti tomu, co nazýval *quel mio crudel Destin*,²²³ můj krutý osud.

²²² Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 18–19.

²²³ Cellini, Benvenuto: *Opere*. 1971, s. 57.

6 Životy Giorgia Vasariho a jejich společné tòpoi s Životem Benvenuto Celliniho

Giorgio Vasari se narodil roku 1511 v Arezzu do řemeslnické rodiny. Navštěvoval humanistickou školu, odkud pocházela jeho nemalá výsadnost oproti jeho kolegům-umělcům a jeho pozdější literární činnost. Už jako chlapec se díky svému vzdálenému příbuznému, kardinálu Silviu Passerinimu, poručníku Medicejských, dostal do medicejské společnosti,²²⁴ která do budoucna nepochybně předurčila jeho společenské styky. Byl žákem ctižádostivého a bezohledně si razícího cestu na výsluní společnosti Baccia Bandinelliho, u něhož, jak sám Vasari tvrdí, se *naučil za jeden měsíc více než jinde za rok.*²²⁵ I tak měl ale stále jen malé výdělky z restaurování středověkých fresek a s ještě většími finančními nesnázemi se musel potýkat, když na něho padla starost o rodinu po smrti otce. Příznivější situace nastala, když se Medicejští vrátili roku 1530 do Florencie: Alessandro de' Medici se stal vévodou, Ippolito byl jmenován kardinálem a Vasari byl přizván do jejich služeb. Ocitl se tak v intelektuálním prostředí, otevřely se mu dalekosáhlé společenské perspektivy a stal se z něho dokonalý dvořan s panským životem. Po celý svůj život se zabýval malířstvím a architekturou, pobýval střídavě mezi Florencií, Pisou, Arezzem, Římem a jinými centry umění (pozvání na francouzský dvůr, kam se hrnuly davy italských umělců, ale odmítl). Více než malíř nebo architekt ale vstoupil do dějin jako literát a dodnes představuje pro dějiny umění nepostradatelný zdroj. Ke konci století pocítil potřebu zpravit svět o úspěších Toskánců a napsal své obsáhlé *Vite di più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Myšlenka napsat biografie umělců mu vyvstala na mysl při jedné večerní siestě v červnu 1546, kdy se v Římě humanista Paolo Giovio rozhovořil o slavných malířích v přítomnosti kardinála Alessandra Farnese, který Vasariho vyzval, aby byl Gioviovi nápomocný při sepsání traktátu o umění. V té době však Vasari už desetiletí shromažďoval informace o slavných umělcích a když s nimi Giovio seznámil, Giovio mu vzdal hold, práci mu zcela přenechal a dokonce podporoval jeho samostatnou práci. Vasari se však prý chopil pera jen na naléhání svých přátel. Informátory mu bylo mnoho učenců a dvorních literátů, o pomoc při práci údajně požádal i svého přítele Pietra Aretina (1492–1556), ten se však omluvil, neboť byl

²²⁴ Burke, Peter: *Italská renesance*. 1996, s. 113.

²²⁵ Preiss, Pavel: *Giorgio Vasari, Profil výtvarného umělce a literáta.*, in Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*. 1976, s. 13.

zaneprázdněn svou vlastní prací. V březnu 1550 se jeho *Životy* dočkaly prvního vydání, které věnoval Cosimovi I.²²⁶

Ačkoli Vasariho *Životy* sledují chronologický vývoj od Cimabua k Michelangelovi, autor věřil, že má být umělec posuzován především podle dobových měřítek: *rispetto ai luoghi, tempi et altre somiglienti circostanze*,²²⁷ s ohledem na místo, čas a jiné podobné okolnosti; a proto také v úvodu uvádí, že se bude snažit sledovat *spíš posloupnost stylů než času*.²²⁸ Vasari se zabýval výhradně „moderním“ uměním, čímž měl na mysli umění Toskány, a individuálními činy umělců; ve svém díle dal ale prostor i společenskému a kulturnímu kontextu.

Wackernagel upozorňuje na to, že je nejisté, do jaké míry jsou Vasariho biografie, založené na ústní lidové slovesnosti, pravdivé. Příběhy ze života umělců kolovaly ústně, což lze pokládat za zdroj nevěrohodný už kvůli tomu, že si jednotliví mluvčí vždy mohli přimyslet či odmyslet, cokoli se jim zachtělo. Dokonce je pravděpodobné, že sám Vasari životy pozměnil podle svého ideálu. Dnes se proto musíme spokojit s tím, že životopisy umělců jsou často pouze opakováním jistých *tòpoi*, které byly sepsány často až v polovině 16. století.²²⁹ Proto lze v životopisech najít stále se opakující motivy, které byly neoddelitelnou součástí života umělců, mnohdy jsou to až jakési legendy, mytická vyprávění o narození zázračného dítěte, náhodné a osudové objevení jeho talentu a jeho vzestup z nízkých sociálních vrstev.

Tyto společné *tòpoi*, společné motivy, jsou nezbytnými prostředky k vykreslení života umělce. Můžeme dokonce hovořit o jakémsi předem napsaném životě. A protože humanismus, mimo jiné, znovu oživil zvyklost spojovat své jméno se jmény slavných předků, umělci, kteří se považovali za vyvolené a kteří chtěli tímto způsobem svůj status ještě povýšit, začínali psát své životopisy přesně podle této humanistické biografické tradice. Nikoho tedy nepřekvapí, že Benvenuto Cellini toliko fantazíroval o původu své rodiny.

Ze všeho toho, co mužové, kteří vynikli jakousi ctností, dali o sobě zvědět světu, jedno jediné by mělo stačiti: že to byli skutečně muži proslulí. Ale poněvadž život jest již takový, že člověk chce vědět, jak žijí jiní, přidružuje se k tomu trochu světské marnivosti, jež se různě

²²⁶ Preiss, Pavel: *Giorgio Vasari, Profil výtvarného umělce a literáta.*, in Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I.* 1976, s. 11–34.

²²⁷ Vasari, Giorgio: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti.* s. 780.

²²⁸ Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I.* 1976, s. 80.

²²⁹ Wackernagel, Martin: *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino.* 2001, s. 414–425.

projevuje. Především v tom, že chceme, přesvědčiti své bližní, že rodokmen náš pochází od osob znamenitých a pradávných.²³⁰

A tak zatímco Vasari ve svých *Životech* definoval rodinu Simoniů, ke které náležel Michelangelo, jako nadmíru urozenou a starobylou,²³¹ a Baccio Bandinelli několikrát zdůraznil ve svém *Memoriale* příbuzenský vztah s Bandinellim di Siena, budoucím papežem Alexandrem III., a připomínal dávné předky spřízněné dokonce s Karlem Velikým,²³² Cellini začíná své vyprávění u Fiorina da Cellino, údajně udatného kapitána, a Julia Caesara, který, jak je psáno v *Životě*, dal jméno jeho rodnému městu Florencii. Vzpomíná i na své předky z Ravenny a Pisy, jež pokládá za velmi urozené pány a slavné válečníky. Vypráví o svých prarodičích (jeho děd byl jak jinak než *vynikajícím stavitelem té doby*)²³³ a rodičích a zdůrazňuje, že se narodil do úctyhodné rodiny.

A protože byl božský Michelangelo pro Celliniho skutečným velikánem a Cellini se mu snažil vyrovnat za každou cenu, ale zároveň nemohl spoléhat na to, že by o něm někdo – s jeho způsobem života – napsal oslavný životopis jako o Michelangelovi Vasari nebo později roku 1553 Antonio Condivi,²³⁴ rozhodl se oslavit svůj život zlatníka a sochaře on sám a to s neskrývanou pýchou. Prvním z mnoha společných jmenovatelů životních drah umělců je jejich narození z božské vůle. A pokud se Michelangelo – jak píše Vasari – narodil *pod šťastnou hvězdou* a jeho otec mu *dal jméno Michelangelo, jako by chtěl bez dalšího uvažování z vyššího vnuknutí naznačit, že se událo cosi nebeského a božského, u smrtelníků neobvyklého*, což potvrdila *dokonce také konstelace hvězd při chlapcově narození*,²³⁵ byl i Cellini přesvědčený, že se narodil jako někdo skutečně výjimečný, jako zázračné dítě, kterému se ihned po narození dostalo od otce požehnání.²³⁶

Porodila o půl páté večer po Všech Svatých, zrovna v roce tisícím a pětistém. Porodní babička, která dobře věděla, že čekají holčičku, [...] přistoupila k mému otci Giovannimu a pravila k němu: „Přináším vám pěkný dáreček, jaký jste nečekal.“ Otec, který byl pravým

²³⁰ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 1.

²³¹ Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II*. 1977, s. 240.

²³² Podání Celliniho, který Bandinelliho nenáviděl, se velmi liší: *...poslal mne do dílny k otci cavaliera Bandinella, jenž se nazýval Michelagnolo; byl zlatotepcem z Pinzi di Monte, [...] nebyl urozeného původu, neboť byl synem uhliřovým*. (Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 11).

²³³ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 4.

²³⁴ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 11.

²³⁵ Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II*. 1977, s. 240.

²³⁶ Narození Benvenuta bylo pro oba rodiče zázračné. Narodil se jako druhorozený, starší byla sestra Nicosia. Jeho matka však už předtím prodělala několik potratů. Jména se mu dostalo z otcovy neskrývané radosti, kdy syna vítal slovy „Benvenuto“, tedy „Vítej“. (Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 25).

*filosofem, chodil sem a tam, a odvětil: „Cokoliv mi Bůh pošle, vždy mi bude milé.“ A odhrnuv plenky, spatřil nečekaného synáčka. Sepiav staré své ruce, pozvedl zraky k Bohu a řekl: „Děkuji ti, Pane, z celého srdce svého; syn jest mi vítán, a budiž tedy Benvenuto.“ [...] A dle tohoto rozhodnutí dostalo se mi při křtu svatém toho jména, s kterým z milosti Boží jdu životem.*²³⁷

Narodil se 3. listopadu roku 1500²³⁸ ve znamení Štíra. Tomuto charakteru je podle astrologie, která byla předmětem zájmu tehdejšího člověka, vlastní neurvalé instinktivní jednání zostřené ještě nerudností způsobů, Cellini byl tudíž ovládán výbojnou povahou od přírody a byl to ďábel, jímž byl posedlý a který měl na svědomí jeho *ďábelskou práci*,²³⁹ jak sám často připomíná. A velmi si zakládal na tom, aby vykreslil své znamení zvěrokruhu ve všech jeho aspektech. Jak je známo, hrdinům je již od dětství osudem kladeno do cesty spoustu smrtelných překážek, proto si dal Cellini velmi záležet, aby zpravil čtenáře o tom, že ho dětstvím provázely samé zázraky. Ve třech letech, jak praví ve svém *Životě*, vzal do rukou štíra, se kterým si, netuše hrozící nebezpečí, hrál. Zatímco se jeho dědeček málem *skácel k zemi mrtev velkým leknutím*, jeho otec to *považoval [...] za dobré znamení*. Navíc se jeho otci jednou zjevil salamandr, *zvírátko podobné ještěrce, které vesele pobíhalo uprostřed největších plamenů*,²⁴⁰ jehož okamžitá evokace štíra doplňuje bestiář, který předpověděl Celliniho výjimečný život vzbuzující od samého počátku úžas.²⁴¹

Více a lépe než samotný Benvenuto Cellini však hovoří v jeho knize duch renesance, a proto je tato kniha autentickým dokumentem epochy. V renesanci, kdy byla astrologie a okultismus na vzestupu, není divu, že i Cellini staví svůj *Život* na zodiakálním podtextu. Všichni v té době nahlíželi na svůj život prizmatem astrologie a esoterismu. A tak i Celliniho život tolik ovlivňují hvězdy, které *nejen nám přejí, ale také [...] zlý na nás mají vliv*,²⁴² a jeho autobiografie plně odpovídá jeho astrologickému znamení. Konstelace hvězd a planet (vlivné postavení měl údajně v tomto období Saturn, který formoval uměleckou inspiraci všech slavných umělců této epochy),²⁴³ která stála u umělcova narození, přisoudila Cellinimu

²³⁷ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 6.

²³⁸ Tedy ještě tehdy, kdy byl v platnosti juliánský kalendář, který byl v roce 1582 nahrazen gregoriánským. V roce 1500, kdy se Cellini narodil, měl juliánský kalendář zpoždění oproti gregoriánskému kalendáři, který je platný dodnes, přesně 11 dní.

²³⁹ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 85.

²⁴⁰ Tamtéž, s. 7.

²⁴¹ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 73–74.

²⁴² Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 33.

²⁴³ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 75–77.

Altieri Biagi, Maria Luisa: *La Vita del Cellini. Temi, termini, sintagmi.*, in Autori vari: *Benvenuto Cellini artista e scrittore*. 1972, s. 95.

agresivní a sebestředný charakter a jeho prudkou a impulzivní povahu.²⁴⁴ A že vědy jako alchymie a magie zajímaly i samotného Celliniho potvrzuje on sám, když praví, že *po celý život toužil nesmírně spatřiti nebo slyšeti něco o tomto umění!*²⁴⁵

Člověk období renesance byl zvláště otevřený proroctvím a věštbám a vírou v démony byli lidé posedlí stejně jako ve středověku: věřili, že Bůh propůjčuje lidskému duchu zlou moc.²⁴⁶ Lidé byli pověřiví a Celliniho *Život* je svědectvím o této všeobecné víře v démony a různá zaříkávání. Jednoho takového zaříkávání se účastnil sám Cellini v římském Koloseu.

*Šli jsme do Kolossea, kněz oblékl kouzelnický šat, jal se kresliti kruhy po zemi a prováděl nejpodivuhodnější obřady, jaké si jen možno představit. Přinesli jsme s sebou vzácné vonné koření, oheň a rozličné páchnoucí látky. Když bylo vše připraveno, naznačil vstup do kruhu a jednoho po druhém uvedl nás za ruku dovnitř. [...] Potom zjevilo se takové množství d'áblů, že se jimi naplnilo celé Koloseum.*²⁴⁷

Ale vraťme se k dalším analogiím, které prolínají auto- a biografie těchto jedinečných, renesančních individuí.

Umělce už od dětství spojoval vzdor proti rodičům, kteří o jejich životě a kariéře měli mnohdy naprosto odlišné představy. Tento motiv můžeme sledovat již u umělců 13. a 14. století u dvou z prvních velkých umělců Toskány, u Cimabua (1240–1302), jenž *narodil se z vůle boží*, byl poslán k učiteli do Santa Maria Novella ve Florencii, aby se tam učil gramatice, ale *místo aby se věnoval studiu, trávil celé dny tím, že si do knih a ostatních papírů maloval lidi, domy a různé jiné věci, jak ho napadaly a jak ho k tomu vedlo jeho založení*,²⁴⁸ a u Giotta (1276–1337), pasáčka, kterému otec dal na starost několik ovcí, které *vodil po usedlosti z místa na místo za pastvou, a přitom puzen přirozeným sklonem ke kreslení bez ustání črtal na kameny, zem a písek různé věci podle přírody nebo své představivosti*.²⁴⁹ V následujících staletích to nebyl z velkých umělců zdaleka pouze Cellini, jenž se vyznačoval rebelstvím a odporem proti rodičovské autoritě. Zatímco Cellini prosil svého otce, aby mu dovolil kreslit alespoň několik hodin denně a slíbil mu, že ostatní čas bude věnovat hudbě, kterou měl *velmi nerad*,²⁵⁰ otce Filippa Brunelleschiho, když zjistil synovy umělecké zájmy,

²⁴⁴ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 75–77.

²⁴⁵ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 151.

²⁴⁶ Burckhardt, Jacob: *Kultura renesance v Itálii*. 2013, s. 382–384.

²⁴⁷ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 151–152.

²⁴⁸ Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*. 1976, s. 85.

²⁴⁹ Tamtéž, s. 125–126.

²⁵⁰ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 11.

to nesmírně mrzelo, poněvadž si přál, aby byl notářem jako on nebo lékařem jako jeho praděd.²⁵¹ A v neposlední řadě také Michelangelo, zatímco z donucení otce studoval gramatiku u Franceska da Urbino, inklinoval spíše ke kreslení, *a tak pokud jen mohl, trávil všecek svůj čas tím, že potají kreslil, až ho za to otec i ostatní příbuzní hubovali, a nejednou dokonce bili,*²⁵² protože jeho zájem o umění byl jimi vnímán dokonce jako nevhodný a ostudný vzhledem k tomu, že se narodil v patricijské rodině,²⁵³ neboť umělci byli ve své době považováni za lidi nízkého původu, kteří se živili manuální prací a postrádali vzdělání. Ne všichni je proto respektovali a jejich činnost byla mnohdy oceněna až pozdějšími generacemi. Z toho vyplývala nejistota postavení umělce ve společnosti a jeho nedůtklivost. Ačkoli se často umělci snažili chovat po vzoru vznešeného šlechtice, jako někdo z Castiglioneho *Dvořana*, nikdy se nezbavili společenských předsudků a stále byli považováni za obyčejného řemeslníka. Pokud se tohoto údělu chtěli zbavit, často ve společnosti vystupovali jako výstředníci a sociální devianti, kteří byli svými současníky považováni za sodomity a kteří byli navíc schopni zabíjet ve rvačkách (Cellini, Leone Leoni), nebo páchat sebevraždy (Rosso, Torrigiani), což dokládají právě Vasariho *Životy*.²⁵⁴

To, že to byly pouze lidské předsudky a že umělecká díla nebyla obyčejným zbožím a umělci obyčejnými řemeslníky, potvrzuje i příběh o bustě, kterou Donatello (1386–1466) vytvořil pro janovského obchodníka, kterému se zdálo dílo předražené a který odhadoval, že jeho cena by stěží přesáhla půl florinu za den. *To už byla pro Donata příliš velká urážka, zlostně se obrátil na obchodníka se slovy, že dovede taky ve vteřině práci zničit a připravit se o odměnu za celý rok. Nato vrazil do poprsí a shodil je na ulici, kde se rozbila na kusy; obchodníkovi pak řekl, aby raději kupoval fazole, a ne sochy.*²⁵⁵

Existuje dlouhá řada příkladů, kdy umělci propukli v takový vztek, až chtěli zničit své vlastní dílo. O výbušné Celliniho povaze, který v zápalu zlosti neváhal sáhnout ani k násilným prostředkům, bylo již řečeno dostatek. Podobně na tom byl ale i Michelangelo, kterého dokonce i papež musel jednou pokárat za jeho *terribilità*,²⁵⁶ zuřivost. V úvodu k životu o půvabném Raffaellu, *kterého příroda obdařila onou skromností a dobrotou*, Vasari naopak upozornil na harmonii a vyrovnanost, která v umělci panovala, a jeho laskavost považoval

²⁵¹ Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*. 1976, s. 278.

²⁵² Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II*. 1977, s. 240.

²⁵³ Burke, Peter: *Italská renesance*. 1996, s. 57.

²⁵⁴ Tamtéž, s. 94–95.

²⁵⁵ Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*. 1976, s. 320.

²⁵⁶ Wackernagel, Martin: *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino*. 2001, s. 422.

v uměleckém prostředí za velmi vzácnou: *většina dosavadních umělců od ní (od přírody – pozn. aut.) dostávala do vínku jistý díl bláznovství a drsnosti.*²⁵⁷

Podobně jako Donatello také Cellini si uvědomoval, že byl nepopíratelným talentem, a na své dílo byl obzvláště hrdý. Byl si vědom toho, že byl jedním z nejchválehodnějších zlatníků své doby a neopomněl na mnoha místech zmínit ani to, že nebyl patřičně ohodnocen. Po návratu do Florencie v roce 1545 mnohokrát vzpomínal na francouzský dvůr a na váženost, které se mu tam dostávalo, neboť stále skeptický florentský vévoda nikdy nedokázal jeho dílo zcela ocenit. A tak zatímco ve Francii Cellinimu *nejkřesťanštější král* František nabídl *týž plat, jaký měl malíř Lionardo da Vinci,*²⁵⁸ po návratu do Florencie mu byl nabídnut pouze ten samý plat jako měl jeho protivník Bandinelli, čemuž se musel Cellini bránit slovy, že nechce *zůstat pozadu za žádným sochařem na [...] dvoře.*²⁵⁹

Touha po velikosti a slávě byla živá celé 16. století, což dokazují různé soutěže a konkurzy mezi umělci, jejich vzájemná rivalita a závist a jakási podlézavost nejurozenějším a nejmocnějším osobám Evropy, které jako jediné mohly vnést umělcovo jméno do povědomí a přinést mu slávu. Celliniho otec si přál mít z Benvenuta *slavného hudebníka,*²⁶⁰ Benvenuto sám ale chtěl být nejlepším zlatníkem na světě. Touha po slávě a sebeuplatnění se stala novým renesančním fenoménem.²⁶¹

A ačkoli Cellini píše, že *chvalořeči jsou tou nejlepší odměnou muže snaživě pracujícího,*²⁶² ve skutečnosti je to plat, který se stává jakýmsi osvědčením ušlechtilosti umělce a jeho úspěchu. Odměna, která má umělci náležet, je úzce spojená s jeho společenským postavením a prestiží. Zisk, který umělec má ze svého umění, je měřítkem jeho věhlasu, výtečnosti, je měřítkem jeho vážnosti, úcty a v neposlední řadě především přízně a náklonnosti vlivných a mocných.²⁶³ Celliniho nezajímají pouze peníze jako takové, ale má zájem na tom, aby byl placen jako Leonardo ve Francii a jako oblíbenec vévody ve Florencii. Potřeba mít náležitě za své dílo zaplacené není projevem chamtivosti, ale podléhá uvědomění si své znamenitosti. V *Životě* snad není stránka, na které by se nemluvalo o penězích. Cellini si ale myslel, že jeho díla mají nevyčíslitelnou hodnotu. Za *svého* Persea požadoval 10 000

²⁵⁷ Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II.* 1977, s. 89.

²⁵⁸ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis.* 1930, s. 341.

²⁵⁹ Tamtéž, s. 423.

²⁶⁰ Tamtéž, s. 15.

²⁶¹ Burke, Peter: *Italská renesance.* 1996, s. 213.

²⁶² Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis.* 1930, s. 490.

²⁶³ Altieri Biagi, Maria Luisa: *La Vita del Cellini. Temi, termini, sintagmi.*, in Autori vari: *Benvenuto Cellini artista e scrittore.* 1972, s. 83.

skudů, nakonec se musel spokojit s 3 500. A měl dobrý důvod k tomu, proč mu na jeho odměně tolik záleželo: zlato, které umělci požadovali, bylo právě i jakýmsi vydobýváním si svého sociálního statusu. Do poloviny 15. století bylo totiž placeno zlatem pouze členům cechu Calimala a Lana nebo bankéřům. Umělci byli do té doby odměňováni nanejvýš stříbrem. Zlom přišel, když v roce 1453 dostal Donatello odměnou za jezdeckou sochu *Gattamelaty* 1650 zlatých dukátů.²⁶⁴ Poté ale ještě v roce 1503, jak praví Vasari, nebyl za *Bitvu u Anghiari* odměněn zlatem ani Leonardo a ohradil se proti pokladníkům Signorie slovy: *Já nejsem čtyrákový malíř!*²⁶⁵ Zkrátka v dobovém diskursu platilo, že dobře placený umělec je úspěšný umělec. A proto touha po sebeuplatnění, sebeprosazování, vychloubání se a nároky na vysokou odměnu jsou typickými postoji umělce Cinquecenta.²⁶⁶

Toto nové sebeuvědomění se probudilo v polovině 15. století. Umělci i umělečtí mistři byli po dlouhou dobu nuceni žít na nízké úrovni společenského žebříčku a ještě v horších sociálních podmínkách. Jako první z manifestací a projevů toho, že umělecké dílo a s ním umělec jsou hodni uznání, byl nápis *mira arte fabricatum*, který napsal Ghiberti na dveře baptisteria. A byl to opět Ghiberti, kdo kolem roku 1450 ve svých *Commentarii* podtrhl hodnotu a význam umělecké tvořivosti.²⁶⁷

Umělci, kteří se drželi v prostředí dvorů, okolo vévodů, králů a papežů, již byli jedinými rozhodčími v uměleckých konkurzech a jediní, kdo jim mohl dát či vzít práci (nejslavnější konkurz o vyhotovení dveří baptisteria ve Florencii, ve kterém roku 1400 zvítězil Ghiberti nad Brunelleschim, se ještě odehrával „na náměstí“ a posuzovatelem jejich práce byla celá komise složená většinou z umělců), byli často také snadno ovlivnitelní právě jinými umělci, konkurenty, nebo dvořany. O to více museli umělci bojovat o sympatie a vlivnou ochranu svých komitentů, kteří často byli ještě k tomu náladoví, vrtkaví a popudliví.²⁶⁸ Cellini čtenářům *Života* dá několikrát možnost nahlédnout za dveře uzavřeného prostředí dvora, kde umělec slýchá verdikt soudce-posuzovatele.

Papež, který měl jemný vkus, prohlížel tyto kresby a nikterak se mu nelíbily. Když jich shlédl asi deset, odhodil ostatní na zem a obrátil se ke mně, jenž jsem stál stranou: „Ukaž mi

²⁶⁴ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 178–179.

²⁶⁵ Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II*. 1977, s. 26.

²⁶⁶ Altieri Biagi, Maria Luisa: *La Vita del Cellini. Temi, termini, sintagmi.*, in Autori vari: *Benvenuto Cellini artista e scrittore*. 1972, s. 84–86.

²⁶⁷ Wackernagel, Martin: *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino*. 2001, s. 409.

²⁶⁸ Altieri Biagi, Maria Luisa: *La Vita del Cellini. Temi, termini, sintagmi.*, in Autori vari: *Benvenuto Cellini artista e scrittore*. 1972, s. 79.

*těž tvůj model, Benvenuto, abych se přesvědčil, dopouštíš-li se téže chyby, jako tito...[...] nemohl jsi práci provést lépe, jak vidím. Tito pak neznali lepšího způsobu, jak se zahanbit.*²⁶⁹

Dvory poskytovaly umělci relativně vysoký status a především ekonomické zabezpečení, stravu a ubytování. Když vládce zemřel, umělec mohl ztratit vše. To potvrzuje i Giorgio Vasari, který byl ve službách vévody Alessandra de' Medici. Když byl roku 1537 vévoda zavražděn, Vasari shledal, že jeho naděje *odvál závan větru*.²⁷⁰

Burckhardt proto dodává, že si umělce a humanisty, kteří se neustále zmítají mezi štěstěnou a nejistotou své existence, mezi leskem a bídou, kteří mezi sebou nerespektovali pocit sounáležitosti, kteří lehce přecházeli k invektivám, nelze představit bez jejich domýšlivosti, která byla vlastně nezbytná proto, aby v době, ve které neustále museli bránit svou existenci, odolali.²⁷¹

Nesmíme se proto podívat rivalitě, která mezi umělci panovala. Tyto rozpory nebyly v období renesance ničím ojedinělým, neboť umělci byli nuceni žít na dvorech svých mecenášů a donátorů, kde se neustále museli domáhat výsadního postavení v kruhu umělců. Nová epocha všem, kdo se chtěli emancipovat, vzala veškerou podporu: především stabilní místo ve společnosti a ochranu cechu, který dbal o kvalitu, usměrňoval vztahy mezi zákazníky, mistry, umělci a učedníky, shromažďoval peníze ze sbírek a půjčoval nebo dával část z nich svým členům jsoucím v nesnázích. Mimo jiné cechy také organizovaly slavnosti na počest svého patrona, doprovázené bohoslužbami a procesími.²⁷² Individualismus sice otevřel umělci dveře do světa a nabídl mu spoustu úchvatných možností, zároveň ho ale zavedl do světa prázdnoty, bezmezní svobody, kde často riskoval, že se ztratí a upadne v zapomnění. Zkrátka bylo umělcům a spisovatelům sice nabídnuto *více svobody*, ale *za cenu vyšší nejistoty*.²⁷³ A proto umělci museli často vyvinout intelektuální bystrost, soutěživého ducha a zapojit i své obchodní nadání,²⁷⁴ což se neobešlo bez jejich vzájemné nenávisti. A tato *zločinná závist*²⁷⁵ a nepřejícnost jsou součástí snad všech *Životů* Vasariho, který říká, že *è costume della natura, quando ella fa una persona molto eccellente in alcuna professione, molte volte non la far sola, ma in quel tempo medesimo, e vicino a quella, farne un'altra a sua*

²⁶⁹ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 107.

²⁷⁰ Burke, Peter: *Italská renesance*. 1996, s. 108.

²⁷¹ Burckhardt, Jacob: *Kultura renesance v Itálii*. 2013, s. 198–200.

²⁷² Burke, Peter: *Italská renesance*. 1996, s. 77.

²⁷³ Tamtéž, s. 137.

²⁷⁴ Altieri Biagi, Maria Luisa: *La Vita del Cellini. Temi, termini, sintagmi.*, in Autori vari: *Benvenuto Cellini artista e scrittore*. 1972, s. 78.

²⁷⁵ Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*. 1976, s. 365.

concorrenza,²⁷⁶ jak už je zvykem přírody, zrodí-li člověka obzvlášť vynikajícího v nějakém oboru, nejčastěji jej nezrodí samotného, nýbrž v téže době zrodí v jeho blízkosti ještě dalšího, aby spolu mohli soutěžit.

Ne všechny Vasariho příběhy jsou pravdivé. Ve svých *Životech* například uvádí, že Domenico Veneziano (1410–1461) byl zavražděn svým kolegou Andreou del Castagno (1421–1457),²⁷⁷ dnes ale víme, že naopak Veneziano Castagna přežil o téměř čtyři roky. Není však pochyb o tom, že spletité vztahy nebyly na florentském uměleckém trhu bez častých střetů zájmů, zlých intrik a rozhovorů na ostří nože.²⁷⁸ Například i vztahy mezi Brunelleschim a Donatellem byly často ve znamení podráždění a neshod; i v tomto případě však může Michelangelo být příkladem za všechny.

Rivalita panovala mezi jím a Leonardem da Vincim. Cellini píše, že *karton byl prvním uměleckým dílem, jímž Michelangelo dokázal své velkolepé nadání. Vytvořil je v soutěži s jiným umělcem, jenž o téže věci pracoval (s Lionardem da Vinci), a mělo to sloužiti jako výzdoba poradní síně v paláci Signorie*.²⁷⁹ Vasari poznamenal, že Raffaello byl prací Michelangela dokonce natolik uchvácen, že se ve svém pokročilém věku stal z *mistra znovu žákem*,²⁸⁰ a za dalšího žáka Michelangela Vasari považoval například florentského sochaře Niccola dei Pericoli (1500–1550), řečeného Il Tribolo, který se narodil ve stejném roce jako Cellini. Celliniho však Vasari ve výčtu jeho žáků vůbec nezmiňuje, a to nezapomínejme, že Cellini sám považoval pouze božského Michelangela za jediného svého učitele. Proto si lze lehce představit nevraživost, kterou Cellini vůči *Giorgetto Vasellario* pociťoval.²⁸¹

*...spoléhám úplně na svou dovednost a pečlivé studium a jsem si jist palmou vítězství, i kdyby soutěžil sám velký Michelagnolo Buonarroti, od něhož a od žádného jiného jsem se naučil všemu, co umím.*²⁸²

A jako dříve panovaly nepřátelské vztahy mezi Michelangelem a Leonardem, když spolu pracovali ve Florencii, tak se později musel Michelangelo vypořádat s odlišným temperamentem a s odlišnými uměleckými metodami kolegy Raffaella ve Vatikánu.

²⁷⁶ Vasari, Giorgio: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. s. 179.

²⁷⁷ Tamtéž, s. 237.

²⁷⁸ Wackernagel, Martin: *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino*. 2001, s. 412.

²⁷⁹ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 22.

²⁸⁰ Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II*. 1977, s. 117.

²⁸¹ Altieri Biagi, Maria Luisa: *La Vita del Cellini. Temi, termini, sintagmi.*, in Autori vari: *Benvenuto Cellini artista e scrittore*. 1972, s. 74.

²⁸² Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 508.

Vzhledem k tomu, že se papež vrátil do Říma, ještě než Michelangelo sochu dokončil, chtěl architekt Bramante, který byl přítelem a příbuzným Raffaelovým, a proto neměl Michelangela v lásce, využít jeho nepřítomnosti; a poněvadž viděl, jak papež podporuje a podněcuje jeho sochařskou tvorbu, snažil se Jeho Svatost odvrátit od toho, aby po Michelangelově návratu trvala na dokončení svého náhrobku, a tvrdil, že to vypadá, jako by papež chtěl urychlit svou smrt [...] Tak nakonec on i ostatní Michelangelovi sokové papeže přemluvili, aby na paměť svého strýce Sixta pověřil Michelangela po návratu do Říma výzdobou klenby kaple [...] domnívali se, že se jim podaří odvést Michelangela od sochařství, kde byl dokonalý, a dohnat ho k zoufalství, neboť počítali s tím, že [...] sklídí za svou práci menší chválu a dokáže méně než Raffael...²⁸³

Jak se dočítáme v *Životech*, nad Michelangelovými vynikajícími pracemi všichni umělci i ostatní lidé žasli, což mu vyneslo rostoucí slávu, ale i závist.²⁸⁴ Vasari vypravuje, že ho Torrigiani ze závisti, že je slavnější a schopnější než on sám, udeřil pěstí tak surově do nosu, že mu ho naneštěstí přerazil a zkřivil, čímž ho navždy poznamenal.²⁸⁵ Torrigiani nejenže byl pak vypovězen z Florencie, ale zanevřel na něj i Cellini, který ho měl doprovázet do Anglie. A jestliže se zase Brunelleschi musel vypořádat s nenávistí Ghibertiho, jistě není ničím překvapivé, že také v Celliniho *Životě* je nenávist vůči svým konkurentům jedním z hlavních témat. Celliniho výborné umělecké práce údajně vzbudily několikrát závist těch zlovolných mistrů, u nichž [...] dříve pracoval,²⁸⁶ až se často prý ocitl dokonce v nebezpečí života.

...vyčíhal si okamžik až půjdu kolem hromady cihel. Když jsem se přiblížil, Gherardo svalil na mne tuto hromadu, a způsobil mi velikou bolest.²⁸⁷

Ať je autorem své biografie sám umělec, nebo si vzal na bedra tuto práci jiný životopisec, každý významný umělec se podle životopisů setkal s úžasem, s ohromením (it. *stupore*), které jako výraz pocty a chvály vyjadřovali umělci lidé či samotní mecenáši. Jestliže byli všichni udiveni a ohromeni (*tutti stupivano e meravigliavansi*),²⁸⁸ když zahlédli kazety Brunelleschiho, jež vytvořil v soutěži o dveře baptisteria ve Florencii, a celý Řím bude ohromen (*stupirà*) Michelangelovým *Posledním soudem*, a celý svět je udiven (*stupisce*)

²⁸³ Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II*. 1977, s. 260.

²⁸⁴ Tamtéž, s. 245.

²⁸⁵ Tamtéž, s. 245.

²⁸⁶ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 30.

²⁸⁷ Tamtéž, s. 31.

²⁸⁸ Altieri Biagi, Maria Luisa: *La Vita del Cellini. Temi, termini, sintagmi.*, in Autori vari: *Benvenuto Cellini artista e scrittore*. 1972, s. 88.

freskami Cimabua v kostele Svatého Františka v Assisi, také v Celliniho *Životě* všichni mocní a vážení pánové jsou uchvázeni úžasem nad jeho uměleckým dílem: papež mu nadšeně (*stupefatto*)²⁸⁹ vyjádřil své uznání, král František, když uviděl poprvé zlatou slánku *vykřikl podivem a nemohl se na ni dost vynadívati*²⁹⁰ (*messe una voce di stupore, e non si poteva saziare di guardarla*).²⁹¹ Podle některých badatelů je tento *stupore*, údiv, dokonce charakteristickým dobovým manýristickým vyjádřením obdivu nad dílem.²⁹² A nemůžeme se proto domnívat, že nebyl skutečně častou součástí také Celliniho života. Jisté je ale rovněž to, že – protože se Cellini chtěl alespoň vyrovnat všem uznávaným umělcům – nemůže tento motiv úžasu v jeho *Životě* chybět.

Dá se tedy najít mnoho společných motivů, které prolínají životy umělců. Život Celliniho a život Michelangela, jeho učitele a uměleckého mistra, který stál Cellinimu i jako model lidského chování a umělecké vznešenosti, spojuje mnoho dalších podobných událostí, které naplňují jejich životy. Podobně jako Michelangelo,²⁹³ i Cellini se ve vězení bavit četbou Savonaroly. Že by to byla pouze náhodná paralela mezi oběma životy?

Podle Celliniho si František I. nemohl vynachválit portál ve Fontainebleau, který pro něho umělec vytvořil, a všimněme si, že je tato situace velmi podobná té, v níž Michelangelo opěvuje dveře florentského baptisteria: zatímco Michelangelo říká, *že jsou tak krásné, že by se hodily do brány ráje*,²⁹⁴ František I. údajně pronesl nad Celliniho bronzovým reliéfem, Nymfou z Fontainebleau (1543), která zdobí zámecký portál, slova, že je *přesvědčen, že jsou-li v ráji vůbec nějaké brány, nemohou být krásnější, nežli je tato*.²⁹⁵

Jak je tedy zřejmé, z životopisů vyvstává obraz sebeuvědomělého umělce celé epochy od poloviny 14. do poloviny 16. století, který svůj talent vnímá jako výsadu. Umělci jsou charakterizováni adjektivy, která se značně liší od profilu standardního měšťana. Svým současníkům se jevíli značně originální, dokonce možná podivínští, a proto se jejich osudy zdály být hodné zaznamenání. Tyto odchylky byly vnímány jako specifikum, jako jedinečná vlastnost umělce, mistra, který daleko nad ostatními vynikal svými tvůrčími schopnostmi.²⁹⁶

²⁸⁹ Cellini, Benvenuto: *Opere*. 1971, s. 170.

²⁹⁰ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 389.

²⁹¹ Cellini, Benvenuto: *Opere*. 1971, s. 444.

²⁹² Altieri Biagi, Maria Luisa: *La Vita del Cellini. Temi, termini, sintagmi.*, in Autori vari: *Benvenuto Cellini artista e scrittore*. 1972, s. 88.

²⁹³ Tamtéž, s. 80.

²⁹⁴ Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*. 1976, s. 260.

²⁹⁵ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 405.

²⁹⁶ Wackernagel, Martin: *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino*. 2001, s. 410–423.

Vasari věděl, že musí přijmout náladovost, výstřednost, svéráznost a podivínskost umělců za jednu z jejich charakteristických vlastností. Příkladem za všechny je melancholický umělecký duch Piera di Cosimo (1461–1522). Piero, například, nesnesl dětský křik, chorály mnichů, zvuk zvonů a rozlít se, slyšel-li jen někoho zakašlat nebo zabzučet mouchu. Naopak miloval pohled na intenzivní déšť, ale během bouřky se schovával přikrytý pláštěm v nejdlehlším rohu své pracovny. Inklinoval už jako malý hoch spíše k samotě, ztrácel se ve svých představách a v posledních letech svého života nesnesl nikoho na blízku, dokonce ani svého nejoddanějšího sluhu.²⁹⁷

Melancholii a podivínství však Vasari považoval za dobrou vlohu k tomu stát se uznávaným umělcem:

*Spesse volte veggiamo negli esercizi delle lettere e nell'arti ingegnose manuali quelli che sono maninconici essere più assidui agli studii e con maggior pazienza sopportare i pesi delle fatiche, onde rari sono coloro di quest'umore che in cotali professioni non rieschino eccellenti.*²⁹⁸ Často vidíme v literatuře a v tvůrčích uměních jak ti, kteří jsou melancholičtí, jsou více vytrvalí ve studiích a s větší trpělivostí snáší tíhu námahy, a proto jen výjimečně jsou této povahy ti, kteří v těchto řemeslech nevynikají.

Například i Marsilio Ficino (1433–1499) tvrdil, že *všichni velcí lidé jsou melancholiky*.²⁹⁹ A za melancholika se považoval i sám Kliment VII.³⁰⁰ Nepochybně i tato tendence odlišovat se od ostatních povahovými vlastnostmi a lidským charakterem je úzce spjata s vnímáním člověka jako individua, který se odpoutal od masy. A v tomto smyslu se celá Itálie výrazně odlišuje od ostatní Evropy, která v životech jedinců jen zřídka kdy zpodobňuje člověka dle jeho charakterových vlastností, natož dle jeho fyziognomie.³⁰¹

A v neposlední řadě Cellini jistě znal i historku, která pravila, že Michelangelo jedl *frittatu* právě poté, co dokončil svou vatikánskou *Pietu*; stejně tak totiž Cellini poté, co odlil formu na Persea, poděkoval na kolenou Bohu a *přistoupil k lavici, na níž ležela mísa zeleniny, a pojedl [...] s velkou chutí*.³⁰²

²⁹⁷ Wackernagel, Martin: *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino*. 2001, s. 423–424.

²⁹⁸ Vasari, Giorgio: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. s. 421.

²⁹⁹ Burke, Peter: *Italská renesance*. 1996, s. 212.

³⁰⁰ Burckhardt, Jacob: *Kultura renesance v Itálii*. 2013, s. 226.

³⁰¹ Tamtéž, s. 242–243.

³⁰² Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 463.

Pokud nacházíme v životech umělců vedle jejich umělecké dovednosti ještě tolik společného, tolik společných *tòpoi*, mohli bychom namítat, že Celliniho *Život* není tolik originálním a spontánním dílem, za které je všeobecně považováno. S trochou odvahy ale můžeme konstatovat, že všechny tyto události jsou zásadní a příznačné pro všechny velké umělce Cinquecenta, na jehož dějinách se umělec aktivně podílel a v jehož scéně chtěl zhodnotit svou cenu, osobnost a postavení ve společnosti. Není záhodno považovat za směšnou ani poslední uvedenou paralelu mezi životy umělců, kteří po těžké práci usedli ke stolu s jídlem. Má se totiž za to, že nejenže komitenti na umělce velmi naléhali s dokončením díla, ale i samotní umělci považovali rychlé vykonání zakázky za pozitivní faktor. Často byli proto dlouhé hodiny v zápalu práce a až po jejím zhotovení opět pociťovali základní potřeby, jako bylo právě jídlo.³⁰³ Během své práce byli duchem nepřítomní tak, že zanedbávali všechny světské záležitosti, a například Masaccio (1401–1428) se podle Vasariho *celou myslí a vůlí upnul k věci umění a příliš nedbá o sebe ani o druhé, [...] dokonce ani o své oblečení, a peníze od svých dlužníků vymáhal obvykle, až když je velice nutně potřeboval*.³⁰⁴ A například Paolo Uccello (1397–1475) *žil nakonec sám skoro jako divoch, zavřen celé týdny a měsíce doma, aniž se s někým stýkal a někomu ukazoval*.³⁰⁵ O Michelangelovi, kterého Vasari měl tu čest poznat osobně, životopisec praví, že když byl mistr v záchvatu práce, pracoval až pozdě do noci, aby nemarnil časem, a byl na to vybaven svíčkou, kterou nosíval na hlavě tak, aby mohl i za tmy pokračovat v práci. Rovněž Piero di Cosimo byl natolik pokoušen vášní pro kresbu, že *bez ohledu na čas nebo námahu [...] zahleděný do umění, nedbal o své pohodlí*.³⁰⁶ A v neposlední řadě Vasari hovoří o Franceskovi Mazzolovi (1503–1540), zvaném Parmigianino, který pokračoval v kresbě a *nehnul se od ní, ani když se vojáci během plenění Říma v roce 1527 začali dobývat do domu a několik Němců vešlo s lomozem také k němu*.³⁰⁷

Toto zanícení pro práci a entuziasmus, se kterým umělci obvykle pracovali, Vasari zdůrazňuje i ve svých *Životech*, když tvrdí, že zatímco dříve mistři pracovali na jednom díle šest let, nyní naopak za jeden rok zhotoví děl šest.³⁰⁸ Opakem byl snad pouze Leonardo, který byl jako jeden z mála proslulý nepravidelností svých pracovních návyků a své rozmary

³⁰³ Altieri Biagi, Maria Luisa: *La Vita del Cellini. Temi, termini, sintagmi.*, in Autori vari: *Benvenuto Cellini artista e scrittore*. 1972, s. 95.

³⁰⁴ Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*. 1976, s. 268.

³⁰⁵ Tamtéž, s. 236.

³⁰⁶ Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II*. 1977, s. 56.

³⁰⁷ Tamtéž, s. 169.

³⁰⁸ Altieri Biagi, Maria Luisa: *La Vita del Cellini. Temi, termini, sintagmi.*, in Autori vari: *Benvenuto Cellini artista e scrittore*. 1972, s. 86.

ospravedlňoval slovy, že *velcí duchové často tím více tvoří, čím méně pracují, protože v takové chvíli v duchu vynalézají a vytvářejí své dokonalé představy*.³⁰⁹

To samozřejmě úzce souvisí i se stylem dvorské patronace, která se výrazně odlišovala od cechů, jejichž umělci pracovali v dílně (it. *bottega*) a kde vedle mistrů byli zaměstnání také pomocníci a učedníci, kteří na zakázkách spolupracovali. Naopak individuální umělci na dvorech byli často pod nátlakem netrpělivého vládce. Pokud se chtěl umělec udržet na umělecké výši, musel svůj život podrobit práci a zahálku si nemohl dovolit.³¹⁰ I proto byl Cellini vůči svým podřízeným pomocníkům despotický a často jim i uštědřil kopance, aby pracovali, jak nejlépe a nejrychleji umí. Don Francesco di Andrea di Cabresa, biskup ze Salamanky a Celliniho římský zadavatel, prý *posílal denně někoho, aby se podíval, jak [...] práce pokračuje*, a pokud se Benvenuto právě pečlivě nevěnoval práci, *Salamanca začal zuřit, a vykřikoval, že [...] práci [...] dá dokončit jinému*.³¹¹ Anebo když Cellini svým hrubým způsobem odpověděl kardinálovi Salviatimu na otázku *Kde máš tu cibulovinu? Jsi s ní hotov?*, uražený Salviati, který měl podle Celliniho *tvář spíše oslí než lidskou*, dokonce umělci vyhrožoval vězením: *Pošlu tě na galeje a pak snad ji laskavě dokončíš*.³¹² Dalším takovým netrpělivým patronem byl například Alfonso d'Este, který poslal Raffaellovi – jenž ho už dlouho nechával čekat – dopis, ve kterém umělce nabádal, aby se sřezil vyvolat jeho hněv. Nebo Federico II., markýz mantovský, Tizianovi, u něhož si objednal obraz sv. Máří Magdaleny, v dopise napsal: *...a především ať jej mám rychle*. Tizian mu pak dílo poslal za necelý měsíc.³¹³

Umělci museli často snášet ze strany komitentů nepříjemné námitky vůči svým dílům, proto mnohdy po dlouhou dobu, co na díle pracovali, dílo chránili před zraky kohokoli jiného, aby se vyhnuli rušení nebo nevyžádaným radám svých zadavatelů.³¹⁴ Vasari mluví o několika takto komplikovaných postupech.

Jakmile socha stála na místě, přišel se na ni podívat Piero Soderini, kterému se velice líbila, ale když viděl, že ji Michelangelo ještě na některých místech upravuje, řekl mu, že se mu zdá, jako by měla příliš velký nos. Michelangelo si povšiml, že gonfalonier stojí pod Obrem, a proto nemá správný odstup, ale aby mu vyhověl, vylezl na lešení u ramen sochy,

³⁰⁹ Burke, Peter: *Italská renesance*. 1996, s. 95.

³¹⁰ Analdi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 14–15.

³¹¹ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 47.

³¹² Tamtéž, s. 134.

³¹³ Burke, Peter: *Italská renesance*. 1996, s. 104–106.

³¹⁴ Wackernagel, Martin: *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino*. 2001, s. 419–420.

vzal hbitě do levé ruky dláto s trochou mramorového prachu, který ležel na prknech, a pak začal lehce přejíždět dlátem a přitom pomalu spouštět ten prach, aniž by na nose cokoli změnil.³¹⁵

Umění a kultura byly neodmyslitelnou součástí politického působení vládců. Nejenže se pořádaly karnevaly a různá procesí při slavnostních příležitostech, které daly možnost vládcům předvést velkolepou podívanou. I Machiavelli viděl politickou výhodu v umělecké patronaci, když napsal, že *další prostředek, jak si získávat úctu svých poddaných, je péče o umění a vědu, o jejich neustálý rozvoj. Oceňování a vyznamenávání vědců, umělců, ale i prostých občanů za přičinlivost patří k nejúčinnějším. Vždyť úspěch v kterémkoli oboru lidského konání slouží k rozkvětu a posílení státní moci vůbec.*³¹⁶

Posílit svůj politický postoj se vládcům snažili také zakládáním akademií. Jednu takovou založil Cosimo de' Medici z impulsu Vasariho: byla to *Accademia del disegno* založená roku 1563 ve Florencii,³¹⁷ jejímž členem se stal i Cellini, který se od této chvíle už nadobro distancoval od svého dřívějšího statusu řemeslníka. V 16. století se tedy opakovala podobná situace jako už v antickém Řecku, kdy došlo k podstatnému přehodnocení vztahu k umění a umělci: umělec se vymanil z pout řemeslnosti a dožadoval se práva božského entuziasmu. Vasari pak praví, že umělec je živěn *furore dell'arte*, zápal pro umění, a *skvělými a božskými myšlenkami*. V humanismu se tedy prosazuje myšlenka, že umělcův kreativní charakter je podnícený božskou silou a že umělec vytváří svá díla hnán nezadržitelným impulsem a tvůrčí fantazií blízko šílenství. Toto tvrzení, mimo jiné rozvinuté i Marsiliem Ficinem, je tedy blízké výroku Seneky, jenž tvrdí, že *není velkého nadání bez příměsku šílenství.*³¹⁸

Cellini je tedy jeden z mnoha umělců, kteří žili v bouřlivých letech italského Cinquecenta, kdy se postupně narušila zastaralá schémata a vytvořil se nový obraz umělce, už ne řemeslníka, ale svobodného individua a vzdělance, nositele nové lidské „velikosti“, který už není podřízený svou profesí *né a filosofii né ad altre sorte di uomini*,³¹⁹ ani filosofům ani jiným lidem.

Renesance determinovala sociální nárůst umělce, který se z pouhého řemeslníka povýšil do společenské vrstvy intelektuálů. Jako znak tohoto renesančního individualismu je

³¹⁵ Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II*. 1977, s. 251.

³¹⁶ Machiavelli, Niccolò: *Vladař*. 2007. s. 151.

³¹⁷ Burke, Peter: *Italská renesance*. 1996, s. 153.

³¹⁸ Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*. 1976, s. 39.

³¹⁹ Cellini, Benvenuto: *Opere*. 1971, s. 593.

třeba chápat i signování děl, což dokládá jistý posun zájmu od děl jakožto produktu kolektivního, zhotoveného v umělecké dílně, k dílům osobitější povahy. Podepisování děl se však ještě nestalo plně zvyklostí. Zatímco ještě Michelangelo nepodepisoval všechna svá díla, Cellini je podepsal všechna, a pokud tak někdy neučinil, zanechal o nich zápis ve svém *Životě* nebo v *Traktátech*.³²⁰

³²⁰ Arnaldi, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. 1986, s. 10.

7 Artista divino

Zatímco na severu v téže době znali stále jen legendy o světcích či různá vyobrazení knížat či duchovních silně opřená o legendistiku,³²¹ humanismus v Itálii vnesl do popředí slávu umělců a auto- a biografie se staly jakýmsi fenoménem italské renesance. Tato epocha vedla k poznání individua ze všech úhlů, snažila se vylíčit konkrétního člověka i podle jeho charakteru a vnitřních vlastností a oslavit tak jeho individuální osud. V tomto kontextu můžeme dokonce mluvit o jakémsi „zbožštění umělce“. Ani divoké a násilnické epizody, jaké čteme v Celliniho *Životě*, nebyly nic ojedinělého. A nejen že se na ně nahlíželo se stejnou lhostejností, jako je v životech popsáno, ale také se stejným ospravedlněním a opodstatněním činů. Umělec se cítí být vyvolený, cítí se být chráněncem Boha a jeho zástupcem na zemi. Promítá se do plně jedinečné role. V renesanci se dostává do popředí individuum, a to individuum něčím mimořádné, které cítí bezpodmínečnou svrchovanost nad zákony a přírodou. A Benvenuto Cellini je exemplárním ztělesněním této výjimečné renesanční osobnosti, která si je vědoma své autority a svými schopnostmi. Z obyčejné rodinné kroniky, které byly ve Florencii ve 14. a 15. století tolik oblíbené, se tak stává vyprávění člověka-umělce, který si je vědom své vlastní ceny.

V tomto kontextu je Celliniho autobiografie také nesmírně cennou v oblasti probíhajícího zesvětšťování společnosti. Ačkoli je čas bouřlivých reformací a protireformací, které vracely autority typické pro období na pomezí středověku a novověku, kdy měla určující vliv křesťanská víra, nadřazenost katolické církve byla v Celliniho době uváděna v pochybnost a renesance si kladla za cíl dále nepodrobovat vědecké a filozofické myšlení náboženskému univerzalizmu. Od počátku renesance se začíná prosazovat představa, že umělec, jakožto výjimečná bytost, není podroben žádnému moralizujícímu zákonu. A tato autobiografie „božského umělce“ je paradoxně důkazem tohoto postupného vývoje humanizace člověka v evropské kultuře.

Oslava člověka a jeho schopností, o níž čteme v životopisech umělců, je jen dalším krokem vpřed v této sekulární renesanční společnosti. Zesvětšťování hodnot bylo velmi ovlivněno díly umělců, jako byl Donatello, Verocchio či Michelangelo, který ze zlosti podepsal svou vatikánskou *Pietu*, neboť ji poutníci připisovali někomu jinému. Biografie se zrodila v momentě, kdy se umělecké dílo začalo přisuzovat svému tvůrci, stvořiteli. Zvětšil se počet sběratelů, kteří kupovali díla proto, aby *vlastnili spíše Raffaela či Tiziana než Madony*

³²¹ Burckhardt, Jacob: *Kultura renesance v Itálii*. 2013, s. 114.

či sv. Šebestiana.³²² To nastalo tehdy, kdy už dílo přestalo plnit výhradně náboženskou funkci a stával se tím zřetelnější individuální styl v umění i literatuře. Tento posun pak vedl k opravdové heroizaci umělce a dosáhl svého vrcholu právě v renesanci, kdy byl umělec ztotožňován s Bohem. A pokud byl ještě ve středověku Bůh přirovnáván k umělci, aby se lépe vysvětlil zázrak božího stvoření, v renesanci byl pak naopak umělec přirovnáván k Bohu a božským dokonce nazýván.³²³ Kulminací těchto tvrzení i vrcholem celého Celliniho *Života* je odlévání *Persea*. Cellini byl dílem *nesmírně překvapen a považoval [...] to přímo za zázrak, vedený rukou a vůlí Boží*.³²⁴

Umělec sám je *alter deus*, jehož dílo stojí ve stejné rovině jako zázrak a dílo boží. Renesanční umělec se vymezil vůči církevním i světským autoritám a je přesvědčen, že stojí nad zákonem. A zvláště *mužové jako Benvenuto*, jak se dočítáme v *Životě, jedineční ve svém povolání, nemají býti vázáni zákony*.³²⁵ A s podobnými názory se setkáváme i mimo italský prostor, Francisco de Hollanda (1517–1585), portugalský malíř, teoretik umění a architekt, tvrdil, že *umělec je víc než šlechtic, [...] neboť šlechtice může ustanovit císař, kdežto malíře jen Bůh*.³²⁶

³²² Burke, Peter: *Italská renesance*. 1996, s. 263.

³²³ Lollini, Massimo: *L'autobiografia dell'artista "divino" tra sacro e secolarizzazione*. s. 293.

³²⁴ Cellini, Benvenuto: *Vlastní životopis*. 1930, s. 465.

³²⁵ Tamtéž, s. 172.

³²⁶ Preiss, Pavel: *Giorgio Vasari, Profil výtvarného umělce a literáta.*, in Vasari, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*. 1976, s. 40.

8 Závěr

Když se v 16. století evropské dvory s větším zájem začaly poptávat po umění, poměry a postavení umělce se zřetelně proměňovaly. S humanistickou solidárností se ještě zvýšil jejich sociální a ekonomický status a v evropské kultuře se zrodil svobodný umělec, který do té doby byl pouze součástí cechu, korporace nebo umělecké dílny. Během renesance došlo k radikální změně ve vnímání člověka: začala být zdůrazňována individualita a intelekt a přídomek božský nebo hrdinský zněl v humanistických kruzích, pokud se mluvilo o umělcích, knížatech a jiných. Alberti s oblibou mluvil o *božských* a Poliziano rád spatřoval v Lorenzovi de' Medici a v Giavannim Pikovi mnohem *více hrdiny než lidi*. Tato heroizující přízviska pak zobecněla v 16. století, kdy například Vasari popisoval Raffaella jako *smrtelného boha*, Matteo Bandello psal o *slavné hrdince* Isabelle d'Este, nebo Aretino dokonce sám sebe označil za *božského*.³²⁷

Benvenuto Cellini nebyl pro mnohé postava takové velikosti, takové umělecké kvality, jakou dnes přisuzujeme Leonardovi či Michelangelovi, nicméně zaujímal v době, kdy žili tito géniové, své pevné místo a dnes si jeho jméno je třeba připomínat nejen v oblasti umění a literatury, ale také jako součást snad největší katastrofy, která se kdy udála v Římě: vyplenění Věčného města (1527). Byl to člověk nemalého formátu a přes všechny životní nepokoje dokázal vytvořit mnoho umělecky velmi významných děl, kterými si podmanil přízeň svých současníků.

Ve svém životopise nejenže píše s nemalou okázalostí o svých dílech, ale i o svém bouřlivém životě. A byl to humanismus, jeho porozumění a oslavy člověka a jeho díla, který dal Cellinimu přesvědčení, že je nezbytné, aby právě on napsal svůj *Život* a podělil se tak o to, jak přišel ke svému úspěchu. Svou autobiografii napsal v druhé polovině Cinquecenta, v klimatu uměleckého individualismu a narcismu. Tento vývoj umělcovy osobnosti a jeho role ve společnosti stvrzují mýtus o Michelangelovi, který byl během svého života, a stále je i dlouho po své smrti, nazýván *divino*, tedy božský, a Vasariho *Životy*, které ještě přispěly k jeho povýšení z pouhého řemeslníka na Umělce, který vzrostl z božské inspirace a jenž nutně musí být posuzován dle jiných měřítek než prostý člověk, a jehož výsadní postavení uznávali i ty nejmocnější autority doby.

³²⁷ Burke, Peter: *Italská renesance*. 1996, s. 217.

Celliniho slavný *Život* je spravedlivě zařazován mezi základní texty italské i světové literatury. Však to byl sám Johann Wolfgang von Goethe, kdo se zasloužil o slávu této autobiografie. O její výjimečnosti ale svědčí i to, že u nás vyšla v rozmezí let 1909 a 1976 již v několika nakladatelstvích a byla přeložena několika překladateli.³²⁸ Poděkovat můžeme i Benedettu Varchimu, že odmítl na přání Celliniho, který se sám prohlásil *špatným diktátorem a ještě horším spisovatelem*,³²⁹ text upravovat, a zachovalo se nám tedy i díky němu dílo takové hodnoty, dílo, které by zásahem klasicizujícího jazyka a přepsáním do literární italštiny ztratilo na své hodnotě a autenticitě.

V Celliniho autobiografii navíc vystupuje nekonečné množství dalších osobností, ať už jsou to velcí protagonisté dějin či prostí lidé, o jejichž lidské povaze – snad proto, aby zdůraznil výjimečnost sebe sama – se často zmiňuje značně kriticky. Nepochybně však tyto pasáže do detailu vykreslují nesmírně barvitou fresku tehdejší společnosti. Všichni ti, kdo se podíleli na psaní dějin, všichni ti, kdo se nějakým způsobem zasloužili o bouřlivé období, ve kterém Cellini žil, jsou také postavami dobrodružného Celliniho *Života*. Ať je to zdvořilý a štedrý František I., intrikánská madam d'Éstapes, vévoda Cosimo I., potměšilý Pier Luigi Farnese, španělský biskup Salamanca, pokrytecký Ascanio, nebo jím oslavovaný božský Michelangelo. Domýšlivý a temperamentní Cellini byl ve styku s nejváženějšími osobnostmi své doby, velmi důvěrně znal i papeže Klimenta VII. a Pavla III., které bral jako obyčejné smrtelníky. Přátelské či nepřátelské vztahy ho spojovaly nejen s vysokou šlechtou, vysokým církevním klérem, ale také s váženými umělci. Nic a nikdo mu nebyl cizí. Vedle Florencie žil také v Římě, ve Ferraře, v Benátkách, v Paříži, v Neapoli a všude se projevoval jako člověk neposedný a bouřlivý. Ve svém *Životě* se zkrátka promítl do hrdiny, jenž neustále prožívá různá dobrodružství a prodírá se životem s ostrými lokty. Vypráví o vraždách, kterých se dopustil a které v jeho podání byly pouze dosažením spravedlnosti, o tom, jak bránil na střeše Andělského hradu městské opevnění, o svém útěku z vězení a o útrapách, které zde zažil, o morových epidemiích. Žil zkrátka bouřlivý a lehkovážný život plný neočekávaných situací.

Celliniho *Život* je vlastně chronologický sled dramatických událostí prokládaný popisy uměleckých děl, ze kterého společně s epizodami o kontroverzních vztazích se šlechtici, vévody i papeži, zrádnými dvořany a svými uměleckými soupeři vyplývá průřez italského Cinquecenta, kde špatnosti, neřesti a nepotismus jsou, kamkoli se podíváme.

Celliniho *Život* je zkrátka jedinečným příběhem jedinečného člověka.

³²⁸ Drátovská, Rozálie: *Významní čeští překladatelé italské prózy a poezie v letech 1900-2000*. 2013.

³²⁹ Štech, V. V.: „Benvenuto Cellini“, in Benvenuto Cellini: *Vlastní životopis*. 1930, s. VII.

9 Résumé

Cílem této diplomové práce bylo seznámit čtenáře s *Vlastním životopisem* Benvenuta Celliniho, zlatníka a sochaře italského Cinquecenta, umělce, jenž za svůj život vyhotovil několik děl, která se řadí k nejvíce pozoruhodným dílům renesance.

Po krátkém historickém úvodu je v první kapitole této práce představen Celliniho život, a to právě na základě jeho životopisu, ve kterém nám o sobě a o celé své existenci vůbec zanechal velmi podrobnou zprávu. Jsou zde jmenována města, ve kterých žil a pracoval (největší pozornost je věnována Římu, ve kterém byl i během strašlivého vyplenění v roce 1527), a osobnosti, které nejvíce ovlivnily jeho uměleckou kariéru, komitenti i jeho ochránci a v neposlední řadě jeho největší profesní rivalové a nepřátelé, kterých vzpurný Cellini měl spousty, kamkoli se podíval.

V druhé kapitole je nastíněn vývoj tohoto žánru literatury: vedle jmen Giovanniho a Filippa Villaniho, autorů kronik, které byly oblíbené především v době italských komun, jsou zde uvedeni nejvýznamnější autoři svých životopisů Lorenzo Ghiberti, Baccio Bandinelli a Raffaello Sinibaldi da Montelupo. Tyto auto- a biografie se rozšířily především spolu s humanismem, jeho zájmem o člověka a jeho dílo a právě v tomto kontextu je Celliniho *Vlastní životopis* nejen emblematickým příkladem, ale také velmi cenným dokladem tohoto postupného zesvětšování společnosti.

V další samostatné kapitole je pak podrobněji představen Celliniho *Život*, z jehož vzpomínek, ať už morálně zkažených, zkreslených či plně vyumělkovaných, vyvstává svět, kterému vévodí člověk žízňící po slávě, která je neodmyslitelnou součástí uměleckého světa renesance. Jak se dozvídáme, Celliniho životopis je svědectvím toho, že člověk už není uvězněn v středověkém smýšlení a jeho konvencích, ale žije ve světě, který začíná být v moci divokých ambicí a jehož protagonisté jsou samolibí, lační po penězích a věhlasu a nestojí jim nic v cestě za úspěchem a stvrzením své autority.

V dvou krátkých podkapitolách jsou blíže nahlédnuty dvě patrně nejslavnější epizody celého životopisu, které zastupují Celliniho dílo snad ve všech antologiích italské literatury, a to Celliniho útěk z vězení Castel Sant'Angelo a realizace sochy Persea, jeho nejslavnějšího sochařského díla, po jehož pyšném vystavení na florentském náměstí Piazza della Signoria se sice Celliniho život a umělecká kariéra začínaly nelítostně chýlit ke svému konci, byl to ale

vrchol jeho uměleckých ambicí, a byl přesvědčen, že tímto dílem zvítězil v boji se zlým osudem.

Následuje kapitola věnovaná *Životům* Giorgia Vasariho, jež jsou ojedinělým dokumentem a zdrojem informací pro dějiny umění i společenský kontext doby. Vasari nám zanechal fakta o bezmála dvou stech největších umělcích Toskány. Zde je snaha vytyčit především společné *tòpoi* v životech umělců, a to zejména paralely mezi životem Benvenuta Celliniho a Michelangela Buonarrotiho, jeho celoživotního učitele. Z těchto životů vyvstává obraz umělce, jehož život je predestinovaný k umělecké tvořivosti, dá se zde najít spousta analogií, až se zdá, že jsou tyto biografie předem napsané.

Závěrečná kapitola je pak věnována právě tomuto zbožštělému umělci, který si je vědom své ceny a svých schopností, umělci, který jako Benvenuto Cellini není schopen přijmout jakoukoli světskou či církevní autoritu, který se cítí být nad zákonem a jediný možný primát je ochotný přiznat pouze Michelangelovi, jehož přízvisko *božský* přežilo dodnes.

10 Riassunto

Questa tesi è dedicata principalmente alla *Vita* di Benvenuto Cellini, orafo e scultore del Cinquecento italiano, artista che nel corso della sua vita ha realizzato alcune opere tra le più eccezionali di tutto il Rinascimento.

Dopo una breve introduzione storica, nella prima parte del lavoro viene presentata la vita di Cellini sulla base della sua autobiografia nella quale ci ha lasciato informazioni molto dettagliate su di sé e sul contesto in cui operava. Sono nominate le città in cui ha vissuto e lavorato (particolare attenzione è dedicata a Roma dove si trovava anche durante il terribile sacco del 1527) e le personalità che hanno influenzato di più la sua carriera artistica, i suoi committenti e protettori e da ultimi ma non meno importanti i suoi rivali e nemici che Cellini, nell'ambito della sua professione, aveva in abbondanza.

Nella seconda parte è abbozzato lo sviluppo del genere autobiografico: oltre ai nomi di Giovanni e Filippo Villani, autori di cronache che erano così popolari al tempo delle comuni italiane, sono presentati i più significativi autori di autobiografie, cioè Lorenzo Ghiberti, Baccio Bandinelli e Raffaello Sinibaldi da Montelupo. Queste auto- e biografie si sono diffuse soprattutto con l'umanesimo, con il suo interesse per l'uomo e la sua opera e in questo contesto la *Vita* di Cellini è non solo esempio emblematico ma anche documento molto importante della graduale secolarizzazione della società.

Nella parte successiva è poi presentata più in dettaglio la *Vita* di Cellini, dai cui ricordi, che fossero moralmente corrotti, alterati o completamente artificiosi, emerge un mondo dominato da un uomo desideroso di gloria, elemento fondamentale del mondo artistico rinascimentale. Come vediamo, l'autobiografia di Cellini è testimonianza del fatto che l'uomo non è più chiuso nella mentalità del Medioevo e nelle sue convenzioni, ma vive in un mondo che comincia ad essere in balia di ambizioni violente e i cui protagonisti sono presuntuosi, avidi di denaro e fama e nulla li ferma nella strada del successo e della affermazione della loro autorità.

Nei due sottocapitoli sono poi analizzate da più vicino le due probabilmente più celebri parti della *Vita*, presenti in quasi tutte le antologie della letteratura italiana, cioè la fuga di Castel Sant'Angelo a la fusione della statua di Perseo, la sua più famosa opera d'arte. Nonostante dopo l'esposizione del *suo* Perseo in Piazza della Signoria a Firenze, la vita di Cellini e la sua carriera professionale cominciassero a volgere spietatamente alla loro fine,

questa soddisfazione costituì l'apice delle sue aspirazioni e Cellini rimase convinto di aver vinto nella lotta con il suo destino maligno.

Segue un capitolo dedicato alle *Vite* di Giorgio Vasari, documento straordinario e fonte di preziose informazioni per la storia dell'arte. Vasari ci ha lasciato aneddoti su quasi duecento artisti tra i più importanti della Toscana. In questa sezione si sottolineano soprattutto i *tòpoi* presenti nelle vite degli artisti, in particolare quelli che accomunano le vite di Cellini e Michelangelo Buonarroti, suo punto di riferimento per tutta la vita. Da queste biografie emergono immagini di personaggi le cui vite alla carriera artistica sembrano predestinate. Le analogie sono così numerose da far quasi pensare che le biografie fossero state scritte in anticipo.

L'ultimo capitolo è dedicato all'immagine dell'artista divino, consapevole del proprio valore e delle proprie competenze, all'artista che, come Benvenuto Cellini, è incapace di accettare e sottostare a qualsiasi autorità, sia profana che ecclesiastica, che è al di sopra della legge, e l'unico primato possibile è disposto ad assegnarlo a Michelangelo, il cui attributo *divino* ha sopravvissuto fino a oggi.

11 Seznam použité literatury

knižní zdroje

- ARNALDI, Ivan: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*. Bari: Laterza, 1986.
- Autori Vari: *Benvenuto Cellini artista e scrittore*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1972.
- BURCKHARDT, Jacob: *Kultura renesance v Itálii*. Přel. Vladimír Čadský. Praha: Rybka Publishers, 2013.
- BURKE, Peter: *Italská renesance. Kultura a společnost v Itálii*. Přel. Jiří Kropáček. Praha: Mladá fronta, 1996.
- CAPRIOTTI, Giuseppe: *L'alibi del mito. Un'altra autobiografia di Benvenuto Cellini*. Genova: Il Nuovo Melangolo, 2013.
- CELLINI, Benvenuto: *Vita di Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo*. Milano: Ulrico Hoepli, 1925.
- CELLINI, Benvenuto: *Vlastní životopis*. Přel. Josef Mach a A. Felix. Praha: Miloš Procházka, 1930.
- CELLINI, Benvenuto: *Opere*. Torino: UTET, 1971.
- DE SANCTIS, Francesco: *Dějiny italské literatury*. Přel. Václav Černý. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.
- GATTO, Vittorio: *Benvenuto Cellini. La protesta di un irregolare*. Napoli: Liguori, 2012.
- GUGLIELMINETTI, Marziano: *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1977.
- HART-DAVIS, Adam: *Dějiny*. Přel. Doc. PhDr. Martin Kovář, Ph.D. Praha: Knižní klub, 2009.
- CHASTEL, André: *Vyplenění Říma. Od manýrismu k protireformaci*. Přel. Ivo Lukáš. Brno: Barrister & Principal, 2003.
- KARPATSKÝ, Dušan: *Labyrint literatury*. Praha: Albatros, 2008.
- MACHIAVELLI, Niccolò: *Vladař*. Přel. Josef Hajný. Praha: XYZ, 2007.
- MACURA, Vladimír et al. *Slovník světových literárních děl*. Praha: Odeon, 1988.
- PAOLUCCI, Antonio: *Cellini*. Milano: Giunti Editore, 2000.
- PELÁN, Jiří et al. *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri, 2004.
- PROCACCI, Giuliano: *Dějiny Itálie*. Přel. Drahoslava Janderová, Bohumír Klípa, Kateřina Vinšová. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2010.

VASARI, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*. Přel. Pavel Preiss. Praha: Odeon, 1976.

VASARI, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II*. Přel. Pavel Preiss. Praha: Odeon, 1977.

WACKERNAGEL, Martin: *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell'arte*. Přel. Antonella Sbrilli. Roma: Carocci, 2001.

elektronické zdroje

DRÁTOVSKÁ, Rozálie: *Významní čeští překladatelé italské prózy a poezie v letech 1900 – 2000*. České Budějovice, 2013. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Fakulta filozofická. Dostupné z:

https://theses.cz/id/mdl9sz/BAKALSK_PRCE_-_PDF_VERZE.txt

LOLLINI, Massimo: *L'autobiografia dell'artista "divino" tra sacro e secolarizzazione*.

In: www.academia.edu, dostupné z:

http://www.academia.edu/7278351/Lautobiografia_dellartista_divino_tra_sacro_e_secolarizzazione

VASARI, Giorgio: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*.

In: www.liberliber.it, dostupné z:

<http://www.liberliber.it/online/autori/autori-v/giorgio-vasari/le-vite-dei-piu-eccellenti-pittori-scultori-e-architetti/>